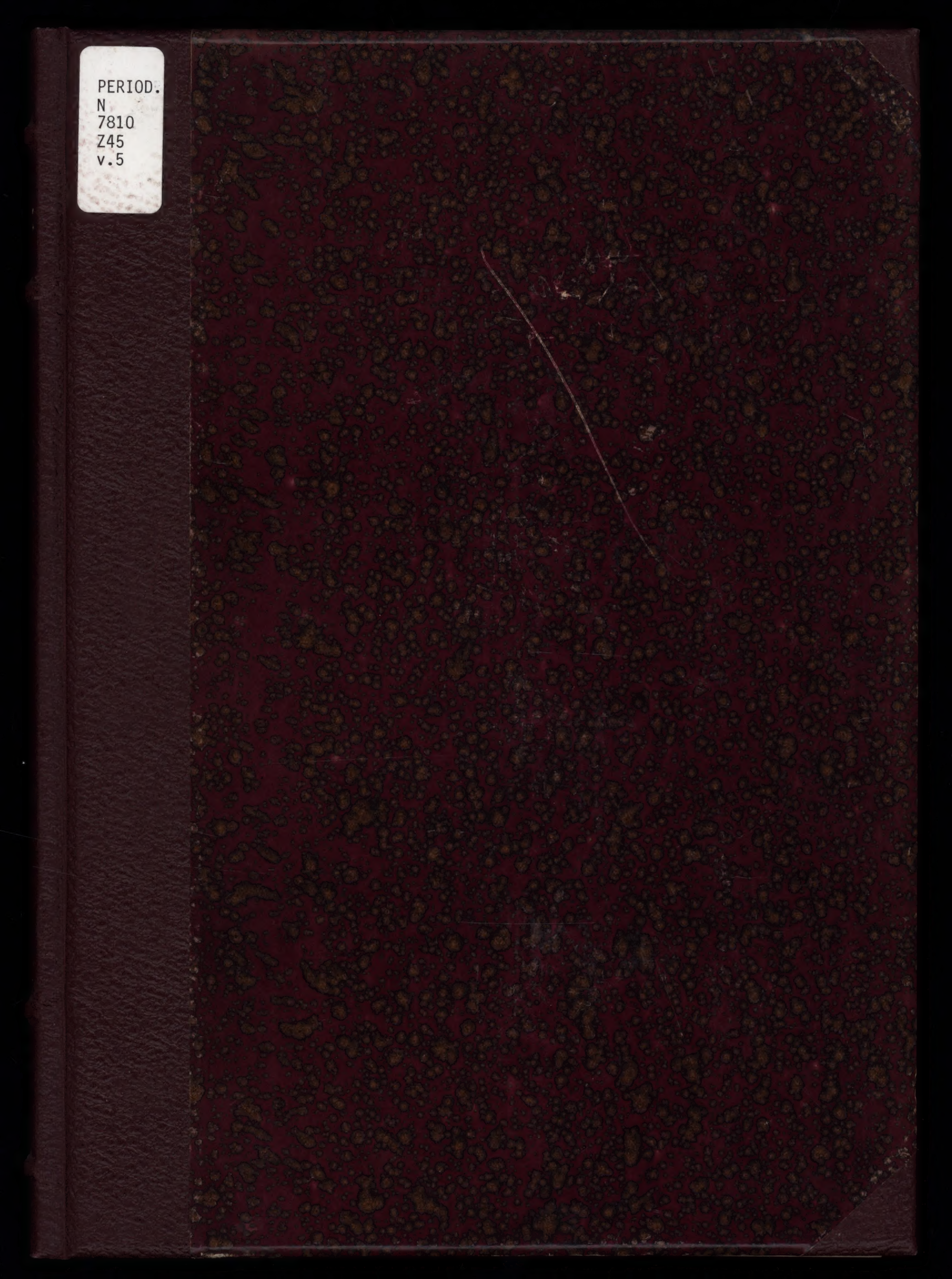
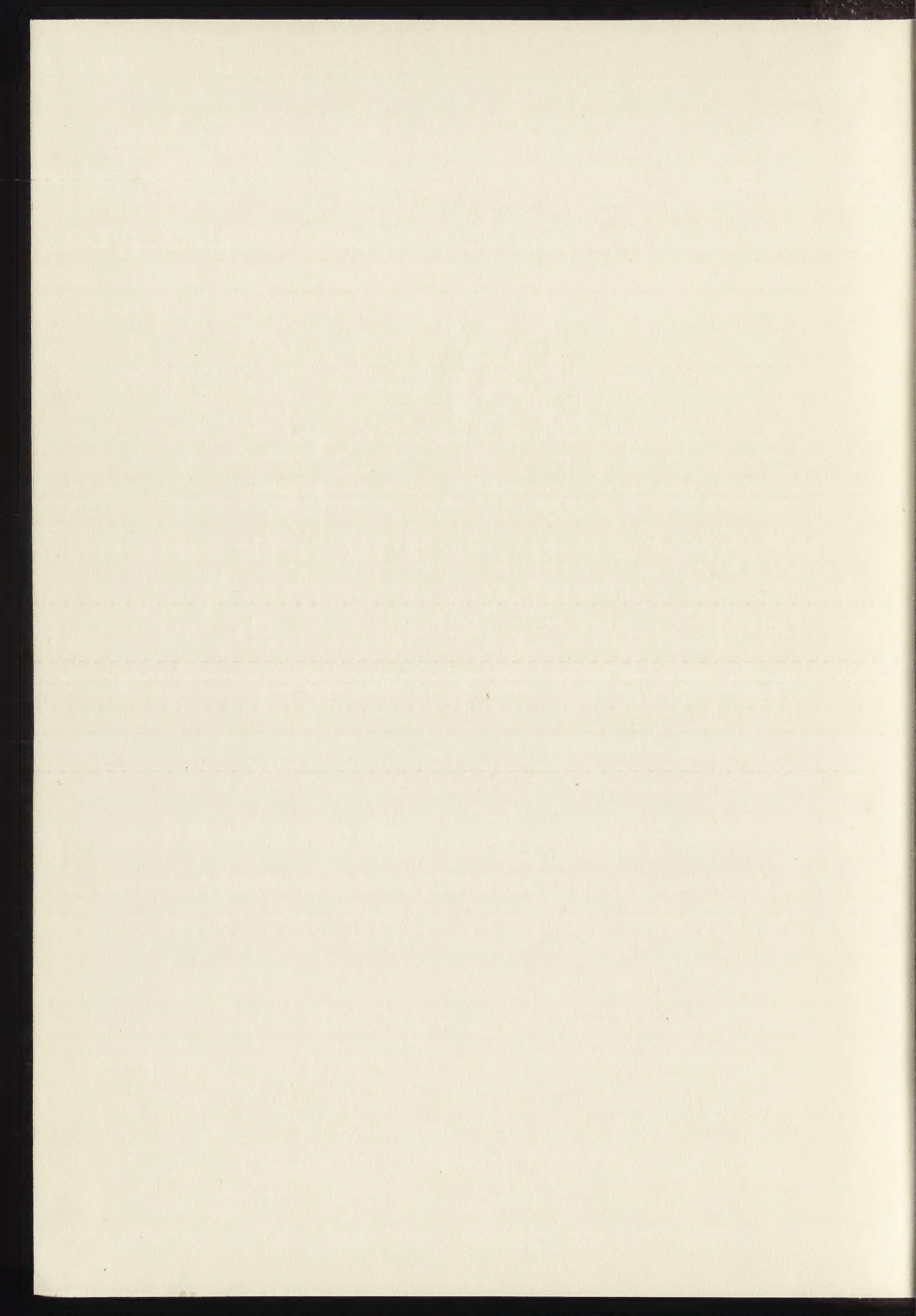
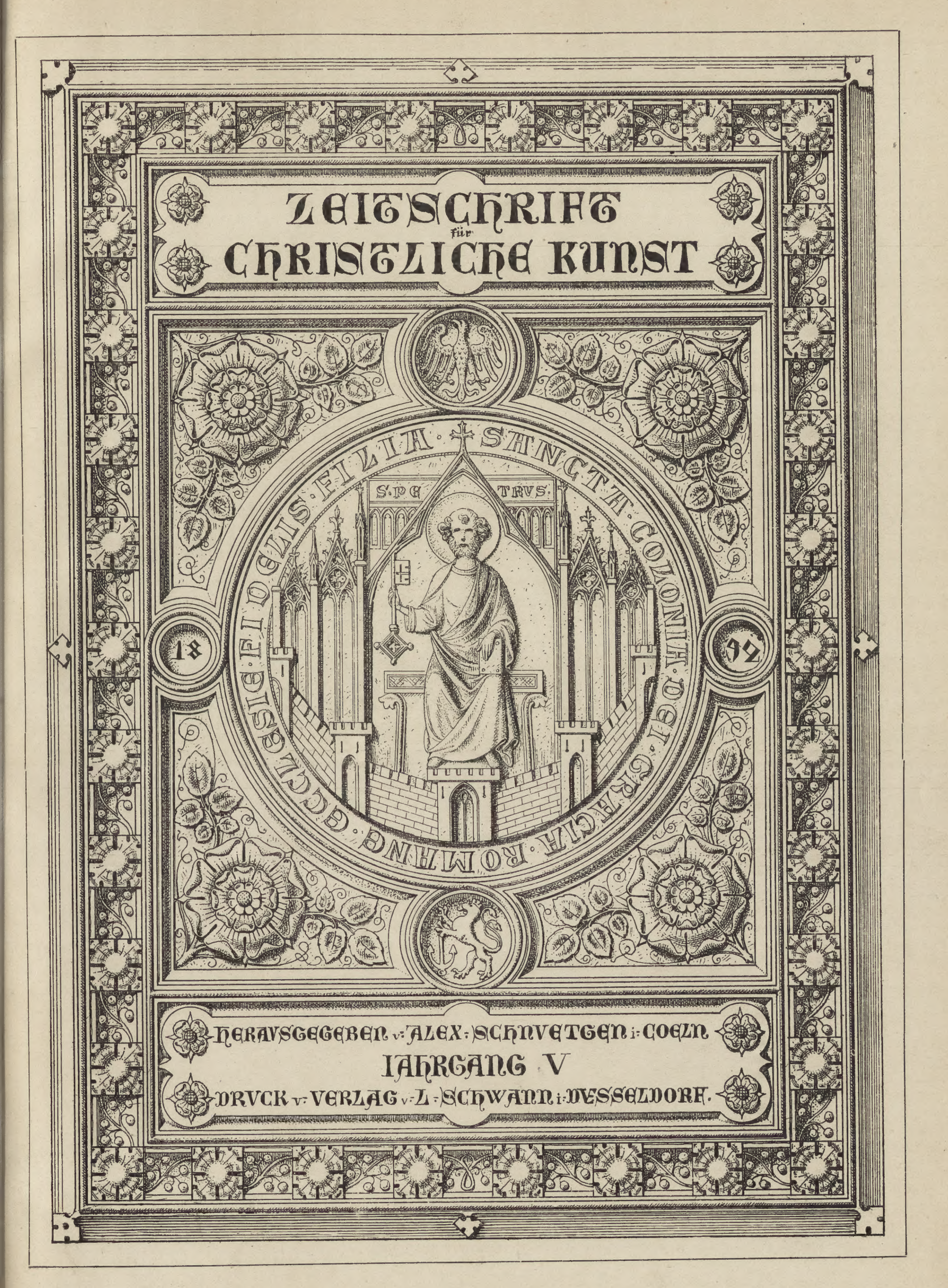


PERIOD.
N
7810
Z45
v.5


BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN




ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
S·PE TRUS
SANCTA·COLONIA·DEI·GRACIA·ROMANE·ECCLESIE·FIDELIS·FILIA
18
92
HERAUSGEGEBEN v· ALEX· SCHNUETGEN i· COELN
IAHRGANG V
DRUCK v· VERLAG v· L· SCHWANN i· DUESSELDORF.

[illegible]

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.



1892. V. JAHRGANG. 1892.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss

zum V. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

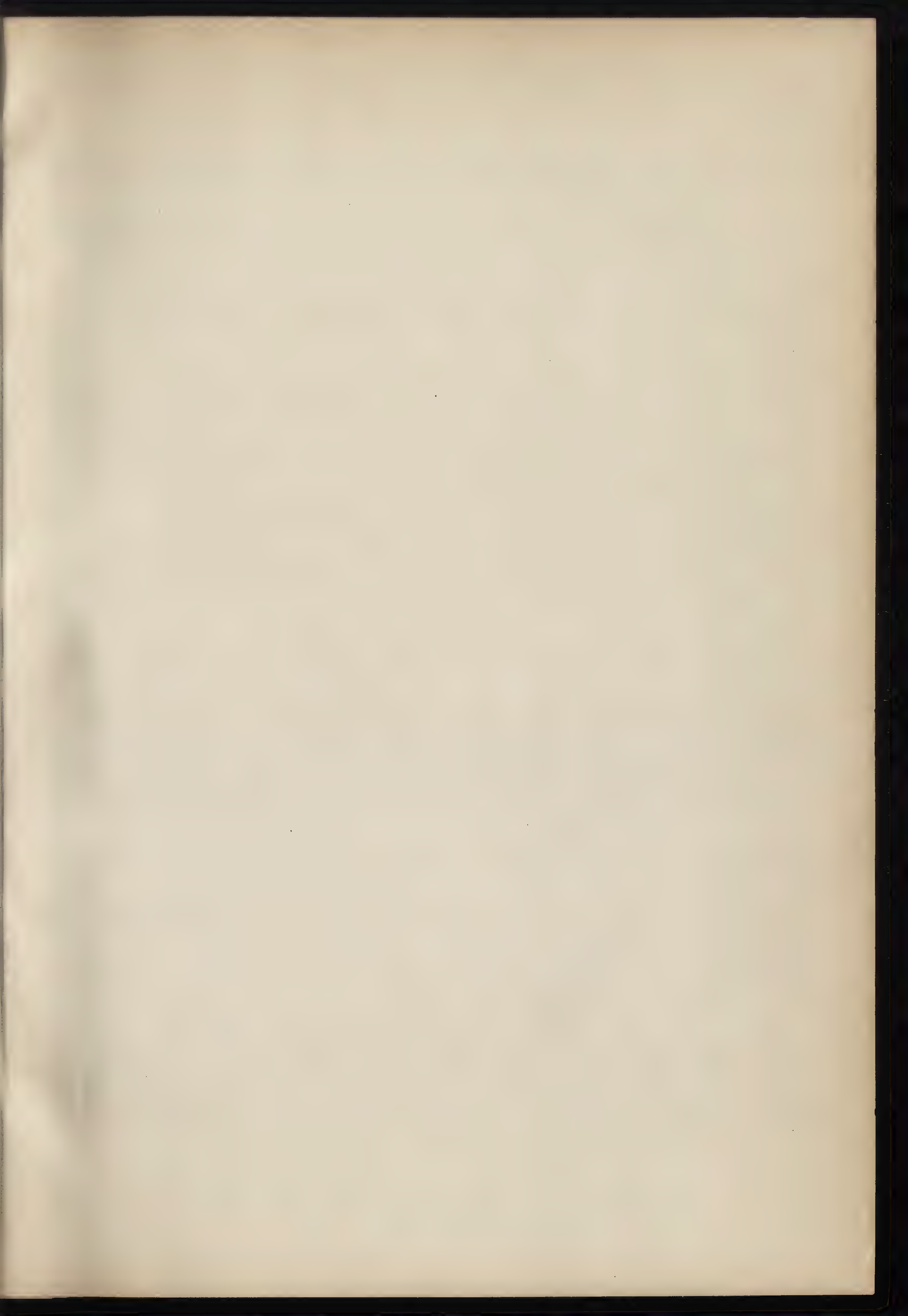
IV. Abbildungen.

Verzeichniss

der in den beiden letzten Jahrgängen beigekommenen Mitarbeiter.

Regierungsbaumeister Ludwig Arntz in Köln.
Baumeister Ludwig Becker in Mainz.
Direktor Prof. Dr. Justus Brinckmann in Hamburg.
Regierungsrath Dr. Bruno Bucher in Wien.
Dr. Paul Clemen in Bonn.
Prof. Dr. Adalbert Ebner in Eichstätt.
Dr. Eduard Firmenich-Richartz in Bonn.
Bibliothekar Dr. Georg Hager in München.
Bauinspektor Leo Höne in Berlin.
Prof. Dr. Aloys Riegl in Wien.
Dr. L. Scheibler in Bonn.
Direktor Hofrath Dr. Friedrich Schlie in Schwerin.
Professor Hugo Schneider in Kassel.
Architekt Alfred Schubert in Höxter.







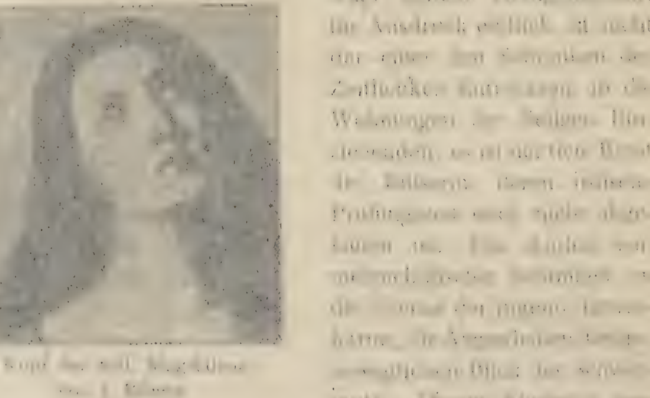
Die heilige Magdalena von Luca Giordano.

Abhandlungen.

Die Heiligen Maria Magdalena und [illegible]

[illegible]

[illegible]



Kopf der heil. Magdalena von J. Ribera.

[illegible]

[illegible]



Die heilige Magdalena von [illegible]

Abhandlungen.

Die Heiligen Maria Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano.

Mit Lichtdruck (Tafel I) und 2 Abbildungen.



as in der vorliegenden Lichtdrucktafel wiedergegebene Gemälde (2,20 × 1,74 *m*), seit Kurzem im Besitz des Herrn Dr. G. Martius in Bonn, ist die Wiederholung eines der geschätztesten Bilder des Valencianers Joseph Ribera, das, bezeichnet mit seinem Namen und dem Jahre 1636, jetzt in der Akademie von S. Fernando zu Madrid aufgestellt ist. Viele Theile stimmen genau mit diesem Originalwerk, einiges aber hat der Maler auch verändert oder zugesetzt, und dadurch aus der Schöpfung seines Vorgängers sachlich wie malerisch etwas anderes gemacht.



Kopf der heil. Magdalena von J. Ribera.

Das Gemälde in Madrid stellt die Ekstase der h. Magdalena dar, im Anschlufs an die spät entstandene, von den Bollandisten gar nicht berücksichtigte Legende von ihrem Leben und Ende in der Provence. Sie war einst mit ihren Geschwistern Lazarus und Martha, dem Schüler Jesu Maximin und dem geheilten Blindgebornen Chelidonius von den Juden in eine Barke ohne Ruder und Segel gebracht und den Meereswogen preisgegeben worden. Das Fahrzeug aber fand den Weg in die Bucht von Marsilia, und diese wunderbare Reise führte zur Verbreitung des Evangeliums in Südfrankreich. Lazarus wurde Bischof von Marseille, Magdalena folgte, nachdem sie den Marseillern gepredigt, ihrem Hang zur Einsamkeit und lebte dreifsig Jahre bei Arles in einer Höhle der Berge. Siebenmal wurde sie zwischen Tag und Nacht von Engeln in die Lüfte erhoben und vernahm Gesänge himmlischer Chöre erlöster Sünder. Man traf sie auch inmitten des Kirchleins, von Engeln über den Boden erhoben, betend.[1])

[1]) Alonso de Villegas, Flos Sanctorum. Barcelona 1760, S. 127.

Dafs Ribera einen solchen Vorgang im Sinne hatte, ergibt sich bei näherer Prüfung seiner Leinwand deutlich. In der Landschaft unten breitet sich die Bucht von Marseille aus, zur Rechten der befestigte Hafen. Die Lichtglorie des hiesigen Bildes fehlt; den Hintergrund der schwebenden Gestalt bildet das natürliche hellblaue Firmament eines südlichen Spätnachmittags, mit golgesäumtem Gewölk über tiefblauen Hügeln am Rande des Gesichtskreises. Die knieende Stellung, in der die Betende der Zug nach oben ergriff, hat sie beibehalten, sie ist sich des Schwebens vielleicht gar nicht bewufst. Sie trägt keinen Heiligenschein; ihr Ausdruck endlich ist nicht der einer den Schranken der Zeitlichkeit Entrückten, in die Wohnungen der Seligen Einziehenden; es ist der tiefe Ernst der Büfserin, deren irdische Prüfungszeit noch nicht abgelaufen ist. Das Antlitz von melancholischer Schönheit, an der Grenze der Jugend, ist verhärmt, die Augen haben den unbeweglichen Blick der Schwermuth. Diesen Eindruck verstärkt der Maler durch die Ausbreitung der dunkeln Iris gegen das Weifse. Der Mund ist fest geschlossen, die herabgezogenen Winkel — wie im Tode — sprechen von der Unerbittlichkeit ihrer Entsagung. Die Wolke mit den acht Engelknaben, die Salbgefäfs, Geifsel, Todtenkopf tragen, in meisterhaft zum Kreis verschlungener Gruppirung, soll zugleich die Richtung dieser Zenithbewegung und ihren gegenwärtigen Stand veranschaulichen.

Wie anders in unserem Bild! Die Gestalt ist bereits in ein goldenes Lichtmeer eingetaucht, aus dem von beiden Seiten körperlose Seraphe entgegenschweben. Marseille da unten und seine Berge scheint nun für immer entrückt. Der purpurrothe Mantel (die Farbe der Liebe), links herabfallend, rechts hoch emporflatternd, bildet eine Diagonale, die Ober- und Unterwelt scheidet.

Zwar Wendung des Hauptes und Richtung der Augen sind dieselben geblieben, aber die Züge

sind völlig verwandelt. Diese Augen, durch Erweiterung des Weifsen beweglicher, blicken glücklich, aus den weichen Lippen spricht nicht mehr Wille und Kampf, sie athmen nur Empfindung. Die Formen sind jugendlicher: die Nase, dort gradlinig und stark, hat eine sanfte Biegung, das Oval ist feiner: so müfste sie vor den Verirrungen ihrer Jugend ausgesehen haben, so erscheint sie nun wieder, gereinigt durch des Todes Sühne.

Die Gruppe der Engelkinder in der Wolke unten ist aufs genaueste, nicht blofs in den Stellungen und Formen, auch in der festen Malführung dem Vorbild entnommen. Es sind dieselben Braun-, Schwarz- und Blondköpfe. Nur zwei Embleme sind bedeutungsvoll versetzt. Dort ragt der finstere Todtenkopf in den Händen und über dem Haupt des Engels an der Spitze der Gruppe rechts; hier ist er an den Genossen unten gegen das Salbgefäfs vertauscht worden. Das Sinnbild des Todes und der Bufse liegt also jetzt zu ihren Füfsen; triumphirend erhebt sich das Symbol der Liebe, der viel vergeben wurde. Die Riemen der Geifsel, dort drohend über der Stadt schwebend, sind hier zurückgezogen. Kurz, das Bild der Ekstase der Einsiedlerin hat sich in das Bild der Verklärung verwandelt, eine Apotheose der Magdalena.

Wer war es, der diese Wandlung vorgenommen hat? Wer ist der Maler des Bildes?

Unser Bild stammt aus Spanien, eine Zeit lang war es in englischem Besitz. Seit es auf der Wanderschaft ist, sind mehrere grofse Namen an ihm versucht worden; zuletzt Murillo. Von ihm ist bekannt, dafs er Studien nach Ribera in den königlichen Schlössern gemacht hat, in seinen früheren Werken, den Hirten, der Engelsküche (im Louvre) hat man deren Spuren gefunden. Aber an Murillo ist nicht zu denken, ebensowenig an eine eigenhändige Wiederholung des Meisters selbst. Das Bild macht sofort den Eindruck eines Malers, der eine völlig von jenen abweichende Manier hat; der nicht gewohnt ist, Kopien anzufertigen, der also irgend einem Gönner zu Gefallen diese Wiederholung unternahm, in der möglichst treuer Anschlufs mit der eben geschilderten Umwandlung vereinigt werden sollte. In dem neu hinzugefügten Theil, der Glorie mit den Seraphim, wo er ganz auf sich selbst angewiesen war, mufste er sich verrathen. Die Zeichnung ist flüchtig, nicht ohne Fehler (das Ohr des obersten in der Ecke links sitzt zu hoch); im Hintergrund kommt eine äufserst breite, an Fresko gewöhnte Faktur zum Vorschein; die Engelsköpfe im Licht sind in Rosatönen skizzirt, die man dann auch in den genauer gezeichneten Figuren unten bemerkt, in Nase und Mund, Fingern und Füfschen. Das Formgefühl ist weichlicher: der Uebergang vom Hals zur Schulter, bei Ribera durch einen Ansatzwinkel markirt, bildet hier eine sanfte Kurve.

Dem Verfasser, als er das Bild sah, kam nach wenigen Augenblicken der Name Luca Giordano in den Sinn, und zwar auf Grund der Malweise einzelner Theile. Spagnoletto war sein Lehrer; er hatte neun Jahre dessen Unterweisung genossen, ohne Zweifel ihn auch in ausgiebiger Weise bei Ausführung seiner Sachen unterstützt, der bei lebhafter Nachfrage vieler Hände bedurfte. „Er hatte", erzählt Palomino, „damals schon Sachen eigener Erfindung gemalt, die Originale seines Lehrers schienen; wie er auch im Laufe seines Lebens verschiedentlich Gemälde in dessen Nachahmung machte, welche den schärfsten Richter in Zweifel und den besten Kenner beim ersten Anblick schwanken lassen." Dafs Palomino hier keineswegs übertreibt, lehren manche Benennungen unserer grofsen Galerien. Wie viele Gemälde Giordano's haben lange für Ribera gegolten und tragen noch jetzt seinen Namen: z. B. der Tod des Seneca in der Pinakothek zu München, und vielleicht auch der hl. Andreas; die Grablegung Christi in der Galerie zu Oldenburg (44), der Segen Jakobs in der Galerie Harrach. Giordano könnte das Bild auch während seines Aufenthaltes in Spanien (1692—1702) gemalt haben. Dorthin war er in seinem sechzigsten Jahre einem königlichen Rufe gefolgt, um ausgedehnte Plafondmalereien in der Kirche und im Treppenhause des Escorial auszuführen. Nach Erledigung dieser Arbeiten weilte er noch lange am Hofe in Madrid, wo er sich der Gnade des Königs Karl II. und seiner Mutter Marianne von Oesterreich in hohem Mafse zu erfreuen hatte. Oefters wurde er zu kleineren Staffeleibildern veranlafst; denn es war äufserst unterhaltend ihm zuzusehen, besonders wenn er sich dabei in die berühmten Maler der Vergangenheit verwandelte, die man dort so gut kannte. Seine Anpassungsfähigkeit war ebenso erstaunlich wie seine Erfindungsgabe. Die Zeit die er nöthig hatte, ein mäfsiges Oelbild zu konzipiren, zu skizziren und zu vollenden, entsprach gerade dem Mafse der Geduld eines fürstlichen Besuchers. „Ihr seid der wahre Maler für Könige",

rief Karl II. damals; fast dieselben Worte hatte Jahre vorher der Grofsherzog Cosimo III. gebraucht. Insbesondere liest man, wie er für die Königin Mutter auf Kupferplatten viele mythologische und heilige Gegenstände malte, wobei er auf Befehl des Königs die Manieren Raphael's, Correggio's, Tizian's und Ribera's nachahmte. Dafs er nicht blofs ihre Manier, sondern auch einzelne ihrer Bilder kopirte, wird freilich nicht erzählt.

Man erinnert sich hier, dafs Kopien damals mehr geachtet waren als heutzutage. Obwohl ja die Persönlichkeit der grofsen Meister mit fast souveräner Willkür walten durfte, war doch der Werthungsunterschied zwischen Originalschöpfung und Nachbildung nicht so grofs. Oft glaubte man sogar auf diesem Wege etwas veraltete Meisterwerke in verbesserter Ausgabe zu bekommen. In dem Palaste der Könige von Spanien gab es eine Menge Nachbilder, die bestellt worden waren, obwohl man die Urbilder besafs. So kopirte Carreño den Spasimo Raphaels, Mazo nicht weniger als 42 Historien und Jagdstücke des Rubens im Kleinen. Und Rubens selbst hatte mit einer Geduld, die man ihm nicht zutraut, eine erstaunliche Zahl Tizians dort kopirt. Die Belehrung, der Genufs, den er sich durch solche Vertiefung in den von ihm verehrten Venezianer verschaffte, begegnete sich mit dem Wunsch, alle diese Werke in seinem fürstlich eingerichteten Hause zu Antwerpen um sich zu haben. Natürlich hat er sie in Formen und Farben seiner vlämischen Manier übersetzt; aber seine Zeit wird darüber anders geurtheilt haben als wir. Viele fanden Tizian neubelebt, geniefsbarer in dieser Uebersetzung.

Im vorliegenden Falle interessiert uns diese Kreuzung zweier so grundverschiedener Künstler in einem Bilde. Hier der Valencianer mit seinem düstern saturnischen Temperament, das überall, in Wahl der Stoffe, Contrapost, im Uebergewicht der Schatten sich fühlbar machte; dort der lebhafte, gutmüthige Neapolitaner, von unverwüstlicher Laune, ganz dem Heitern, Lichten zugewandt. Letzteres zeigte sich sehr früh in der Wahl der Vorbilder, die er auf seinen jugendlichen Wanderjahren bevorzugte: Paul Veronese und Pietro von Cortona, und in dem ersten bedeutenden Werke des 25jährigen, der Madonna des Rosenkranzes für die Kirche der Solitaria in Neapel, dessen helle Haltung und blendender Lichtschimmer wie eine Absage aussieht von den finstern schroffen Schatten der Naturalisten. Dieses Jugendwerk übertrifft auch in Reichthum der Physiognomieen und Innigkeit des Ausdrucks alles was er später geschaffen hat.

Freilich ist gerade dieser Zug in unserem Bilde doch nicht so betont, wie man nach dem Gesagten erwartete. Den weifslichen, mit Grau gestimmten Lichtern der Gestalten hat er eine Folie recht tiefer Schatten gegeben. Sie dünken uns unter diesem hellen Himmel und in solch luftiger Region nicht recht wahrscheinlich. Auch hierin aber darf man den Wunsch engen Anschlusses an das Original erkennen. Die Klarheit und Deutlichkeit der übrigens kühlen Gesammtwirkung hat dadurch gewonnen. Auch hat das Gemälde, Dank der pastosen Behandlung, mit sehr sparsamen Lasuren, seine Haltung trefflich bewahrt. Diese Dauerhaftigkeit der Farbenfrische — einen in der italienischen Verfallzeit seltenen Vorzug — macht Dominici bei einzelnen Werken des Luca bemerklich. Er war sehr ungleich; er besafs, wie er selbst zu sagen pflegte, einen goldenen, einen silbernen und einen bleiernen Pinsel. —

Joseph Ribera hat die büfsende Magdalena noch öfter gemalt. Mit diesem Stoffe, der den Malern jener Zeit meist als Vorwand zur Einschmuggelung profaner Reize diente, hat er es stets ernst genommen. Man könnte sagen, diesem stets „männlichen und keuschen" Künstler (nach Passavants Worten) habe die Schönheit nur inspirirt, verschleiert durch den Ernst der Büfserin, oder verklärt als Ideal jungfräulicher Reinheit. Es gibt von ihm kein lüsternes Gemälde; die Susanna in dem Museum zu Frankfurt ist ein Werk Massimo Stanzioni's.

Die besten seiner Magdalenen schliefsen sich an den Typus des Bildes in der Akademie zu Madrid. So das grofse Gemälde im dortigen Museum (980), wo sie in der Wildnifs kniet. Wie sein Nebenbuhler Domenichino und wie Giordano hatte er das Glück, in seiner Familie Modelle zu besitzen, die ihm den Verkehr mit denen von Profession ersparten. In einer Halbfigur desselben Museums (981) hat er jedoch einen von jenem abweichenden, jüdischen Typus versucht. Ein Bild der Zerknirschung läfst sie den Kopf, wie müde vom Weinen, auf den über einen Schädel gefalteten Händen ruhen. In noch anderen Darstellungen entdeckt man italienische Einflüsse. In einem sehr schön gemalten Werk der Galerie Estor in Murcia (bezeichnet 1642) gemahnt der Kopf an Guido; sie stützt die

Wange auf die rechte Hand mit nachdenklich ausgestrecktem Zeigefinger. An die beliebten Einzelfiguren Domenichino's erinnert die stattliche, ganz von vorn gesehene, sitzende Gestalt, keine Aegyptiaca ist, braucht nach den Ausführungen von J. G. v. Quandt und Karl Wörmann nicht mehr bewiesen zu werden. Ribera hat diese Heilige im Anschlufs an die Ueberlieferung stets



Die heilige Agnes von J. Ribera.

von der das Pradomuseum eine Murillo zugeschriebene Wiederholung besitzt (857).

Zu dieser Gruppe vermag der Verfasser das berühmte, bis vor Kurzem die hl. Maria von Aegypten genannte, 1641 gemalte Bild der Dresdener Galerie nicht mehr zu rechnen. Dafs es als Greisin dargestellt. So sitzt sie in der Höhle der Thebaïs auf einem Gemälde des Madrider Museums (947), so sieht man ihre Halbfigur im Palast Miranda Ottajano zu Neapel (bez. 1651).

Aber auch die hl. Magdalena kann es nicht sein. Die Legende erzählt nichts von solcher

Bekleidung durch Engel, und von deren Erscheinung an ihrem offenen Grabe. Von allen uns bekannten Darstellungen der Heiligen bei Ribera weicht diese Gestalt völlig ab. Nichts ist da von der verhärmten Büfserin. Es ist ein junges Mädchen, das Bild der Unschuld, noch unberührt vom Sturm der Leidenschaft und der nachfolgenden Reue. Denn „Thränen der Reue" hat nur die Phantasie in diesen frommen, träumerischen Augen gesehen. Was so viele Besucher an diesem Werk des sonst wenig populären Malers entzückte, ist eben dieses Bild der Unschuld, zu dem dem Maler wahrscheinlich sein eigenes jüngstes Töchterchen, Maria Rosa, gesessen hat. Denn es sind in dem Gesicht individuelle Züge: die grofsen Augen, mit etwas divergirenden Achsen, der kurze Mund, die wenig hervortretende Nase. Wie hätte er auch die Einsiedlerin, nach dreifsigjährigem Leben in der Einöde, am Rand der Gruft, im Begriff mit ihrem Leichentuch bedeckt zu werden, als halbes Kind malen können!

Denn Ribera hat auch das Alter seiner historischen Personen stets nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit gewählt. Die hl. Jungfrau z. B. charakterisirt er anders in jeder Beziehung als selig-ahnungsvolle Mutter des Heilandes (die Hirten im Louvre), anders als Schmerzenreiche (Pietà in San Martino), anders im Mysterium der Allerreinsten (Concepcion zu Salamanca).

Es kann kein Zweifel sein, dafs das mit Recht vor allen in Deutschland befindlichen Werken des Meisters besonders geschätzte Bild eine Legende erzählt, deren Inhalt der göttliche Schutz der Unschuld, oder die Macht der Unschuld ist, die Geschichte der hl. Agnes.

Ihre unter dem Namen des hl. Ambrosius gehenden Akten (Acta Sanctorum 21. Januarii) berichten, dafs das dreizehnjährige edelgeborene römische Christenmädchen, als sie die Werbung eines vornehmen heidnischen Jünglings, des Sohnes des præfectus urbi Symphronius zurückgewiesen hatte, von dem zornigen Vater und Richter vor die Wahl gestellt worden, entweder mit den gottgeweihten Jungfrauen der Vesta zu opfern, oder aber als Gotteslästerin, entkleidet, in ein Lupanar geschleppt zu werden. Auf dem Wege dahin, so heifst es weiter, schlofs sich ihr langes Haupthaar in wunderbarer Weise als Gewand um ihren Körper. Als man sie in die infame Zelle stiefs, hüllte sie ihr Schutzengel in einen weithin strahlenden, auch draufsen sichtbaren Lichtglanz. Das ist der „goldene Wolkennebel" (nach dem treffenden Ausdruck des Katalogs), der sie dem Anblick und der Berührung entzog. Diese Lichthülle ist beinahe ihr Attribut geworden; so heifst es von ihr in den griechischen Menaei:

Ἁγνὴν ἄναγνοι θέντες εἰς οἶκον σκότους,
Πάμφωτον αὐτῇ προυξένησαν οἰκίαν.[2])

Die dem Lichte nahten, wurden zurückgeworfen und erkannten die höhere Hand. Als sie zum Dankgebet niedergekniet war (denn Dank nach überstandener Gefahr drücken diese grofs und ruhig emporgewandten Augen aus), zeigte sich ihrem Blick ein von dem Engel überbrachtes weifses Gewand,[3]) das sie nahm und anlegte. Die Legende sagt nicht, dafs der Schutzengel ihr sichtbar geworden sei; nur aus dem Licht und dem Gewand schlofs sie, dafs er dagewesen. Der Maler aber konnte den höheren Ursprung beider nur durch die Aufnahme des Überbringers in das Bild ausdrücken, seine Unsichtbarkeit aber andeuten durch die Abkehr der Heiligen von ihm, der hoch oben, hinter ihr aus dem Dunkel hervortaucht. — Die viereckige Oeffnung in dem mit Backsteinen belegten Boden der Zelle, die man als offenes Grab gedeutet hat, scheint zu einer Treppe zu gehören.

Der Maler hatte auch die Marter der hl. Agnes in einem grofsen figurenreichen Bilde dargestellt. Hier kniete sie auf dem Holzstofs, die Augen emporgewandt zu der in einer Glorie erscheinenden Mutter Gottes. Schergen waren im Begriff, den Scheiterhaufen anzustecken. Dieses Bild besafs der Vizekönig Enriquez de Cabrera, der es der Kirche von Campi in der Diözese Lecce vermachte; aber erst sein Enkel gab es heraus. Der Verfasser hat nicht erfahren können, ob es noch vorhanden ist. Die Beschreibung in Dominici's »Leben der Neapeler Maler« aber legt die Vermuthung nahe, dafs die knieende Figur des Dresdener Bildes auf dem Scheiterhaufen wiederkehrte; sie liefs sich für die eine und die andere Situation verwenden; ihre erste und zweite Stufe zur himmlischen Halle, nach den Worten des Prudentius.[4])

Bonn. C. Justi.

[2]) „Als die Reine Unreine stiefsen ins Haus des Dunkels, — Ein strahlendes Lichthaus mufsten sie ihr bereiten." Das Wortspiel ist unübersetzbar.

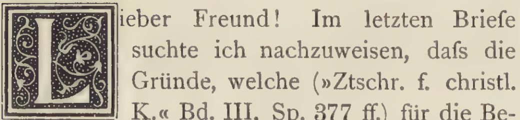
[3]) *Cumque se in orationem Domino prostravisset, apparuit ante oculos ejus stola candidissima. Et apprehendeus eam induit se, et dixit gratias.*

[4]) *Primum sed Agnes hunc habuit gradum*
Coelestis aulae, mox alius datur.
(Prudentii peri stephanωn hymn. XIV.)

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Fünfter Brief.



Lieber Freund! Im letzten Briefe suchte ich nachzuweisen, dafs die Gründe, welche (»Ztschr. f. christl. K.« Bd. III, Sp. 377 ff.) für die Berechtigung des romanischen Stils neben dem gothischen angeführt wurden, nicht stichhaltig sind. Wie der Hinweis auf die Jesuitenkirchen der Barockzeit nicht zu Gunsten des Barockstils, sondern gerade gegen ihn und für die Gothik spricht, so sprechen auch die andern Gründe mehr für als gegen die Gothik. Da der gothische Stil das letzte, in folgerichtigem Verlauf ausgebildete Glied einer von der Antike ausgehenden Entwickelung darstellt, so werden unsere geschichtlichen Beziehungen zur Antike nicht abgebrochen, wenn wir nur gothisch bauen. Da er ferner ganz in demselben Geiste, der in der romanischen Bauweise erwachte, sich bis zum Höhepunkt weiter entwickelte, so kann man auch nicht sagen, dafs der romanische Stil eine glücklichere Verschmelzung germanischen Empfindens mit antiken Ueberlieferungen aufweise. Vielmehr sind auch in der Gothik die wirklichen Vorzüge alter Kunst beibehalten, die Schwächen aber überwunden. Unrichtig ist weiterhin die Behauptung, der gothische Stil sei „schematischer", d. i. mehr an ein einmal bestimmtes Schema gebunden, als der romanische, da vielmehr die Gothik der Freiheit des Künstlers einen unvergleichlich weiteren Spielraum bietet. Auch ist der romanische Stil (als Massenstil) nicht monumentaler als der gothische, denn zum Monument genügt doch die Massenhaftigkeit allein nicht. Eine gewisse Gröfse ist ja erforderlich, die bietet aber der gothische Bau ebenso wie der romanische; das Gepräge der Festigkeit, Beständigkeit findet sich in der gothischen Konstruktion ebensowohl als in der romanischen; aber dasjenige, was eigentlich das Wesen des Monumentalen ausmacht, die Idee, der Geist, der dem todten Stoff das Siegel aufprägt, kommt im .gothischen Stil mehr und mannigfaltiger zur Geltung.

Zu leugnen ist freilich nicht, dafs unsere „Zeit" einen gewissen Zug zum Massenstil zeigt, aber ebensowenig läfst sich leugnen, dafs dieser Zug ein ungesunder ist. Es ist derselbe Zug, der im wirthschaftlichen und bürgerlichen Leben nur auf das Stoffliche gerichtet ist und vom Geiste und der Geistesarbeit sich abwendet, der in der Malerei von religiösen und geschichtlichen Bildern eiligst hinübereilt zum Stillleben mit umgestürzten Weingläsern und angeschnittenen Früchten, der in der Musik den Tonschwall höher schätzt, als die klare Durchführung eines Gedankens.

Wenn nun dieser Zug der Zeit sich vom gothischen ab- und dem romanischen Stil als dem massiveren zuwendet, so sind nicht die wirklichen Vorzüge der romanischen Bauweise die Ursache, es ist auch nicht die Baumasse als ein Ganzes von bestimmter Ausdehnung — da sie an und für sich keine Eigenheit des Stils ist und in gothischen Bauten ebensowohl hervortritt als in romanischen — sondern die Schwerfälligkeit und die Abwesenheit eingreifender Gliederung der Massen, mit einem Worte nicht die Masse, sondern die Massigkeit. Wunderlich ist nur, dafs der Verfasser trotz diesem Zug der Zeit gerade die Massigkeit des romanischen Bausystems durch geschickte Anwendung von Walzeisen ersetzen will.

Die Schwäche seiner Gründe scheint übrigens der Verfasser selbst gefühlt zu haben; denn er hält es für nöthig, den romanischen Stil gewissermafsen zu entschuldigen. Der romanische Stil, sagt er, habe keine Zeit gehabt, den Höhepunkt seiner Entwickelung zu erreichen, er sei von der Gothik, der damals modernen Kunst, verdrängt worden.

Diese Entschuldigung kann man aber durchaus nicht gelten lassen. Um ihre Haltlosigkeit einzusehen, müssen wir uns zunächst klar darüber sein, was eigentlich die Worte romanischer und gothischer Stil bedeuten. Stil überhaupt nennt man ein zusammenhängendes Ganze von Eigenthümlichkeiten, welche bezüglich der Idee und Form in der Kunst einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Volkes, oder schliefslich auch eines einzelnen Künstlers oder einer Schule hervortreten. Der romanische Stil ist also die Summe der Eigenthümlichkeiten, welche unserer Baukunst vom Beginn des Mittelalters bis zum Beginn des XIII. Jahrh. (in Frankreich bis zum Ende des XII.) ihr Gepräge verliehen; gothischer Stil ist die Gesammtheit der Eigenthümlichkeiten, welche die Bauweise vom XIII. Jahrh.

bis zum Ende des Mittelalters kennzeichnen. Diese beiden Bauweisen haben nun manches, was sie von der römischen oder der spätern „wiedergeborenen" römischen unterscheidet, mit einander gemein; unter sich aber unterscheiden sie sich wieder in andern Dingen.

Die wesentlichste Eigenthümlichkeit, welche beiden mittelalterlichen Stilen im Gegensatz zur römischen Kunst gemeinsam ist, liegt darin, dafs die Standfähigkeit des Gebäudes nicht mehr in der starren Unbeweglichkeit der Masse, sondern in dem Gleichgewicht der in den Massen noch wirkenden Kräfte ruht. Die Folge hiervon ist, dafs die architektonische Ausstattung nicht mehr dem starren Kern um- und angesetzt, sondern selbst mit benutzt wird, um das Gebäude zu halten; und dann weiter, dafs die Struktur selbst in der Architektur, d. i. der künstlerischen Erscheinung, zum Ausdruck gelangt. Eine andere Eigenthümlichkeit hängt hiermit zusammen: die Verhältnisse der architektonischen Einzeltheile werden nicht mehr aus sich selbst heraus bestimmt, sondern aus dem architektonischen Ganzen, dessen Theile sie sein sollen.

Wenn diese Züge dem romanischen und gothischen Stil gemeinsam sind, so besteht hinwieder in der Art, wie sie dieselben zum Ausdruck bringen, ein merkwürdiger Gegensatz zwischen ihnen. Der romanische Künstler folgt nothgedrungen einem neuen Bildungsprinzip, ohne dessen Fruchtbarkeit zu erkennen, der gothische Baumeister greift es mit vollem Bewufstsein auf, und führt es in klarer Erkenntnifs seiner Kraft bis zu den letzten Folgerungen durch. Der romanische Künstler will an den alten Formen festhalten, aber die gänzlich anderen Bedingungen, unter denen sein Bau ersteht, zwingen ihm mehr und mehr eine Umwandlung derselben auf; der gothische Architekt erkennt, dafs das Festhalten an dem engbeschränkten Kreis der bisher gebräuchlichen Formensprache gleichbedeutend wäre mit dem Verzicht auf den gröfsten Theil der Früchte, die aus dem Keim des neuen Baugesetzes hervorspriefsen könnten. Er zieht neue Formen in seinen Dienst und zwar solche, wie sie sich folgerichtig aus der klaren Durchführung des Grundgedankens ergeben. So ist der romanische Stil in der That Uebergang, die Gothik Vollendung.

Lassen Sie mich an einem Beispiel das Gesagte erläutern. Am Ende des XI. Jahrh. will man irgendwo eine Kirche bauen. Die Anlage geschieht nach dem bekannten Schema: dreischiffiges Langhaus, Querschiff, bestehend aus drei Quadraten gleich dem Mittelschiff des Langhauses, Chorquadrat und Absis. Das Mittelschiff wird zu vierundzwanzig Fufs im Lichten bestimmt, die Pfeiler des Langhauses bekommen vier Fufs im Quadrat. Die Mauern des Chorquadrates werden ebenfalls vier Fufs dick und erhalten in den Quadratecken eine Verstärkung, bestimmt, das Kreuzgewölbe aufzunehmen. Chor, Querschiff und Seitenschiffe werden eingewölbt, beim Mittelschiff hat man einige Bedenken, denn die geringe Pfeilermasse kann doch dem schweren Gewölbe nicht so grofse Standhaftigkeit entgegenstellen, als die gesammte Masse der Seitenmauer. Indefs auch das Mittelschiff wird gewölbt. Doch sieh! Die äufsern Ecken des Chorquadrats und des Querschiffs beginnen oben auszuweichen und werden über kurz oder lang stürzen. Nothgedrungen lehnt man daher an den gefährdeten Ecken äufsere Mauerpfeiler an den Bau an. Merkwürdigerweise stehen aber die verhältnifsmäfsig so schwachen Pfeiler des Langschiffes noch immer kerzengrade. Warum? Weil durch den Gegenschub die oben wagerecht ausgeglichenen Seitenschiffsgurten gerade so wirkten, wie am Chor die später errichteten Nothhelfer. Aus dieser Beobachtung ergab sich, dafs man der grofsen Masse zur Stabilität gar nicht bedarf, wenn man die einseitige Wirkung einer Kraft durch die Thätigkeit einer andern im entgegengesetzten Sinne wirkenden aufheben kann.

Der spätere gothische Meister legt im vorliegenden Falle von vornherein Strebepfeiler — die eine ihrer Aufgabe entsprechende Form erhalten — an die Ecken, verringert aber dafür die Masse der ganzen Mauer um beinahe die Hälfte: und sein Bau steht fest. Bei den Schiffspfeilern verzichtet er von vornherein darauf, dafs sie die nöthige Stabilität in sich selbst tragen sollen. Wozu denn? Sie stehen ja thatsächlich doch nicht allein, sondern zwischen andern Gliedern. Er macht sie also standhaft durch seitliche Absteifung in Verbindung mit der Belastung. So bildet er sie denn als runde Pfeiler mit einem Durchmesser von drei Fufs aus (also Querschnitt stark $7^1/_2$ □ Fufs gegen 16 □ Fufs des Pfeilers) und sie stehen fest. Aber auch an der Obermauer führt er sein System durch, bildet sie leichter und läfst an den Stellen, welche dem Gewölbedruck unmittelbar ausgesetzt sind, luf-

tige Strebepfeiler sich anstemmen, welche ihrerseits in den Strebepfeilern der Seitenschiffe einen unbeweglichen Stützpunkt haben. Diese Anlage zeichnet sich vor dem romanischen Vorbilde durch dreierlei aus. Sie erfordert weniger Masse, schafft im Innern freiere Räume und zeigt klarere, vollkommenere architektonische Gliederung.

Nunmehr ergibt sich leicht die Antwort auf die Frage, ob der romanische Stil keine Zeit gehabt habe, den Höhepunkt zu erreichen und von der Gothik nur so gewissermafsen überrumpelt worden sei. Der romanische Stil hat in Deutschland mehr als zwei Jahrhunderte lang geblüht. Wenn er nun in all dieser Zeit trotz der vielen Bauten, sogar der manchen Dome, seinen Höhepunkt nicht erreichen konnte, dann steht er doch dem gothischen Stil sehr weit nach, da dieser seit seinen ersten Spuren nur ein halbes Jahrhundert brauchte, um grofse Triumphe über den romanischen Stil davon zu tragen, und nur ein Jahrhundert, um zur vollendeten Ausbildung zu gelangen. Gegen die Mitte des XII. Jahrh. keimt der gothische Stil in Frankreich auf, um 1200 begann der Bau der herrlichen Kathedrale von Chartres, 1212 derjenigen von Rheims, 1220 jener von Amiens. Die Liebfrauenkirche in Trier, dieses vollendete Kleinod, wurde 1227, die grofsartige Elisabethkirche zu Marburg 1235 begonnen, — um von den bekannten Domen nicht zu reden.

Uebrigens ist die Behauptung, der romanische Stil habe seinen Höhepunkt nicht erreicht, nur theilweise richtig. Wir müssen unterscheiden einerseits das Bauprinzip, gewissermafsen die Seele, in der das Leben, die Form, der Ausdruck seine Quelle hat, und anderseits die äufsere Form, den Ausdruck selbst. Das mittelalterliche Bauprinzip hat in der romanischen Kunst seinen höchsten Ausdruck freilich nicht erreicht, es fand ihn erst in der Gothik. Aber jener Ausdruck des Prinzips, den wir romanisch nennen, hat innerhalb seiner selbst wohl einen Höhepunkt erreicht, der sich in den rheinischen Kirchen und Domen und im Dom zu Bamberg wiederspiegelt, und es ist nicht anzunehmen, dafs die romanische Bauweise in weiterer Entwickelung innerhalb ihres Formenkreises eine wesentlich höhere Stufe hätte erreichen können. Die einzige höhere Stufe, die sie erreichen konnte, lag aufser ihr, es ist die Gothik. Das ist auch der Grund, warum die Gothik, die in Frankreich nach und nach aus dem romanischen Stil hervorgewachsen war, in Deutschland sofort allen Boden gewann und den romanischen Stil völlig verdrängte.

Nach welcher andern Richtung hin hätte denn der romanische Stil ausgebildet werden können? Nehmen wir noch einige seiner Elemente aufs Gerathewohl heraus. Wie konnte man anders die Grundrifsbildung vervollkommnen, als indem man sich nicht mehr auf das Quadrat beschränkte, sondern auch andere harmonische geometrische Figuren zu Grunde legte? Das geschah in der Gothik. Wie anders liefs sich der romanische Pfeiler mit Vorlagen und Halbsäulen weiter entwickeln, als indem er sich zum gothischen Bündelpfeiler ausbildete? Wohin anders konnte die Gewölbekonstruktion vernünftigerweise kommen als zum gothischen Rippengewölbe? Und welcher Bogen entsprach der freiern Bildung vollkommner, als der Spitzbogen? So könnten wir alle Bauglieder durchgehen. Doch ich hätte beinahe vergessen, dafs Herr Krings noch einen andern Höhepunkt kennt: Beibehaltung der alten romanischen Formen bei einer Konstruktion, die durch geschickte Verwendung von Walzeisen zusammengehalten werden mufs. So billig hatten sich die alten Meister die Erreichung des Höhepunktes monumentaler Kunst allerdings nicht gedacht.

Aber wie wäre es, wenn man die vollendete gothische Konstruktion anwendete, sie aber mit romanischen Formen verbände? Ich habe schon früher darauf hingewiesen, dafs auf die Weise nur Undinge entstehen würden. Das Festhalten an der beschränkten Form hindert eben die volle Entfaltung des gothischen Prinzips. Aber ich weifs, was Sie sagen wollen. Sie lieben die schlichten, rundlichen, weichen Formen. Gut! Die Gothik schliefst so geartete Formen ja auch keineswegs aus. Es ist ein grofser Irrthum, zu glauben, jeder Bogen müsse über dem gleichseitigen Dreieck konstruirt und dann womöglich noch gestelzt werden, wie am Kölner Dom. Im Gegentheil, für kleine bescheidene Bauten ziemt sich die stumpfere, bescheidenere und darum in kleinern Bauten auch anmuthigere Form. Und ähnliches läfst sich von der Anwendung rundlich gebildeter Gliederungen im Gegensatz zu den reich und scharf profilirten sagen. Doch lassen Sie mich für heute scheiden! Gott befohlen!

(Schlufs folgt.)

Essen. J. Prill.

Alte Fensterverglasungen im Dome zu Xanten.

Mit 5 Abbildungen.



In dem Dome zu Xanten sind in den Fenstern des nördlichen Seitenschiffes Reste von Glasmalereien erhalten, welche den verschiedenen Zeitperioden angehören, in denen die einzelnen Bautheile mit Unterbrechungen entstanden sind; alle aber haben eins gemeinsam, dafs das helle Weifs in Grisail-Ton den Hauptbestandtheil der ganzen Farbengebung ausmacht. Dadurch war dieser, an sich dunkeln Seite der Kirche die nöthige Menge von Licht trotz reicher Verglasung gegeben. Der Vandalismus des vorigen Jahrhunderts hat hier arg gehaust. Nicht allein, dafs viele Scheiben durch die Unbill der Zeit zerstört waren, sondern mit rücksichtsloser Hand war auch der Zusammenhang der noch übrig gebliebenen Reste so zerrissen, dafs man einzelne Fächer dieser Fenster des nördlichen Seitenschiffes mit anderen Bruchstücken vermischt in die Fenster des hohen Chores und der Sakristei eingesetzt hatte. Um aus diesem sinnverwirrenden Durcheinander herauszukommen, bedurfte es der Aufnahme aller einzeln verstreuten Brocken, um dann mit diesen zusammengefundenen Resten einen Rekonstruktionsversuch zu machen. Selbst in der Rumpelkammer des Domes fanden sich noch einzelne Theile, welche benutzt werden konnten.

Diese Bemühungen um die Restauration solcher schon durch ihr Alter ehrwürdigen und durch ihren Kunstwerth als Vorbilder mustergültigen Malereien finden selten bei dem Publikum das ihnen gebührende Interesse. Nur der Ausdauer des Herrn Pastors verdankt der Xantener Dom die Wiederherstellung von zwei Fenstern und hat die günstige Wirkung derselben hoffentlich die Folge, dafs auch zur Ergänzung der übrigen Fenster weitere Mittel flüssig werden.

Das eine dieser kürzlich durch Glasmaler Derix in Goch vortrefflich wiederhergestellte viertheilige Fenster ist hier (Sp. 19/20) in Abbildung beigegeben und stellt den Tod der allerseligsten Jungfrau dar. Sie liegt halb aufgerichtet auf ihrem Lager, das schon leise sich neigende Haupt durch Kissen gestützt. Die linke Hand ruht noch auf der Brust, während die Rechte bereits erschöpft herabgesunken ist auf die mit einigen Ornamenten gezierte Bettdecke, durch deren schön geordneten Faltenwurf man angedeutet findet, wie in der Todesermattung die Kniee leicht angezogen sind. Ein gottergebener Zug voll himmlischen Friedens ist über die ganze Gestalt ausgegossen. Wie die *legenda aurea* es angibt, sind alle Apostel um die sterbende Muttergottes versammelt. Petrus steht zu Häupten des Bettes, seine linke Hand berührt leise das geneigte Haupt Mariens. Er ist mit Albe und Stola angethan und erhebt mit der Rechten den Weihwedel, die Segnungen der Kirche über die Sterbende auszusprechen. Ein jugendlicher Jünger neben ihm in langem grünen Rocke bringt die Sterbekerze, welche er feierlich mit beiden Händen gefafst hält. Petrus gegenüber, am Kopfende des Bettes, steht der hl. Johannes, welchem der Heiland selbst seine Mutter anempfohlen hatte. Er, der Liebesjünger, ist durch ein feurig rothes Gewand vor allen Aposteln gekennzeichnet. Tief betrübt wendet sein Haupt sich zu dem neben ihm stehenden und ein Rauchfafs anblasenden Andreas. Mit der linken Hand zeigt er auf die sterbende Mutter, in der Rechten hält er einen grofsen Palmzweig. Die Bedeutung dieses Palmzweiges lehrt uns die *legenda aurea* kennen. Dieselbe erzählt, dafs Maria, von Sehnsucht verzehrt nach ihrem göttlichen Sohn, ein leuchtender Engel erschien und einen Zweig vom Palmbaum des Paradieses überreichte mit der Botschaft, dafs nach drei Tagen ihr Wunsch erfüllt, sie vom Leibe befreit zu ihrem göttlichen Sohne gehen werde. Dieses Symbol des Sieges trug Johannes vor dem Sarge der allerseligsten Jungfrau einherschreitend, und hält hier dasselbe in seiner Rechten. Die übrigen Apostel umgeben betend, aus hl. Schriften lesend, oder in leisem Zwiegespräch das Lager der Sterbenden, über welchem ein grofser baldachinartiger Behang mit aufgerafften Seiten sich mächtig ausdehnt und in seinem reich nüancirten Indigoblau mit gelbem Besatz den wirksamen Mittelpunkt der ganzen Farbengebung bildet. Dasselbe Blau wiederholt sich in dem Apostel mit dem Rauchfasse und in der im zweiten Theil des Fensters stehenden Profilfigur und klingt aus in dem kleinen Stück Untergewand des mit einer Brille lesenden Apostels im ersten Fache. Die knieende Rückenfigur am Fufsende des Bettes bekleidet ein röthlich-violetter Rock, auch das Untergewand des mit seiner Hand sein Ge-

sicht bedeckenden Weinenden ist vom selben Ton. Ein schönes klares Silbergelb ist nur sparsam am Bett und dem Schrank mit den Gefäfsen, wie in der einrahmenden Architektur gebraucht und ist zwei Drittel der ganzen Bild-



fläche aus weifsem Glase hergestellt. Das zur Schattirung verwandte Grisail hat einen röthlich-grauen Ton und bildet in seinem theilweise sehr starken Auftrag die alle kräftigen Farben bindende Stimmung. Bei der Restauration bedurfte es vieler vorhergehenden Proben, nicht nur diesen Ton genau zu treffen, sondern auch die überaus breite und körnig getupfte Art des Auftrags nachzubilden. Derselbe gibt der Modellirung jene Breite und Weichheit des Vortrags und läfst dem Glase durch sein Korn jenes durchsichtige Leuchten, welches bei dem glatten Vormalen so leicht erstickt wird. In dieser breit malerischen Technik, wie in allen Architekturformen, der Behandlung des Gewandes und der Köpfe, drückt sich der Charakter der Kunst im Beginn des XVI. Jahrh. aus.

Die Namenangabe des im Bilde erhaltenen Donators, eines Kanonikus von Xanten, war leider

nicht mehr aus den wenigen Spuren zu entziffern. Unter- wie oberhalb des Bildes waren zwei Felder mit weifsen Spitzscheiben gefüllt. Im Couronnement ist das Haupt Christi in der Mitte angebracht; in den vier Fischblasen über ihm schwingen vier Engel Rauchfässer, zwei erheben betend die Hände. In dieser knappen Form soll der Theil der Legende angedeutet sein, welche uns erzählt, dafs Christus, von Engeln begleitet, erschien, um seine jungfräuliche Mutter nach vollendetem Lebenskampfe abzuholen und zu sich auf den Thron seiner Herrlichkeit zu setzen.

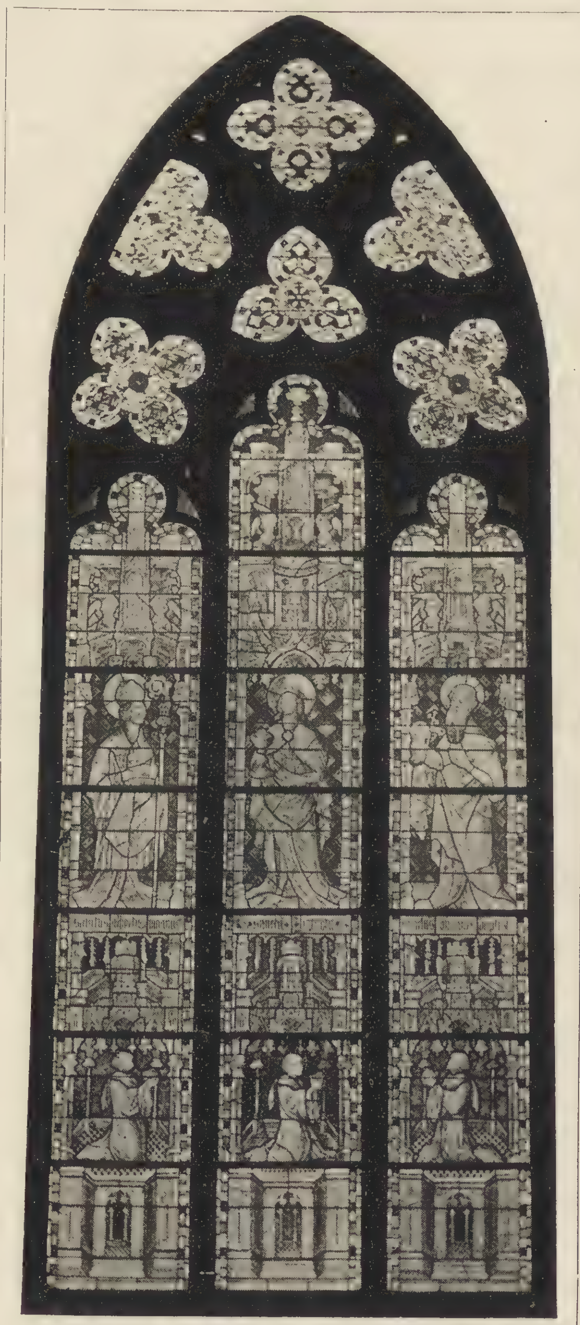
Unsere moderne Glasmaler-Praxis könnte manches aus diesem Fenster lernen. Wie einfach sind die Farbentöne und, bei aller gesättigten Tiefe des Tones, wie milde! Das dunkle Indigoblau wird im Licht zu einem feinen Graublau, das Grün hat jenen weichen Ton des gewöhnlichen Flaschengrün, das Violett jenen röthlichen Schimmer der halbreifen Pflaume. Gelb und Grisail dazu bilden die ganzen Farbenmittel, welche in gleichartigen Portionen auf Bordüre, Couronnement und Bild so vertheilt sind, dafs die Farben kaum ein Drittel, das Grisail zwei Drittel Raum einnehmen. Dieses schöne Weifs mit seinem warmen Grisail-Ton, wie herrlich leuchtet es, gibt dem Fenster seine Lichtfülle, welche so oft vom Publikum verlangt und so verkehrter Weise durch Anwendung von vielem Blassen: Himmelblau, Rosa, Hellviolett, Schweinfurtergrün u. s. w. herbeizuführen gesucht wird, während man das Weifs nicht ausgiebig gebraucht. Den meisten modernen Fenstern fehlt jener scharfe Ausdruck einer bestimmten Stilperiode in Form und Farbe. Immer wieder sieht man, besonders von solchen gröfseren Anstalten, welche mit zahlreichem Personal fabrikmäfsig arbeiten, dieselben modern-gothischen Formen der einrahmenden Architektur breitgetreten, die Professor Klein in seinen herausgegebenen Zeichnungen jenen so ungemein bequem gemacht hat. Früh- oder Spätgothik unterscheidet man kaum dadurch, dafs ein leise angedeuteter Kielbogen an Stelle des regelrechten Spitzbogens tritt. Die der ganzen Spätgothik eigenthümliche Perspektive wird verpönt, die breite malerische Auffassung und reiche Behandlung abgeflacht und das alles um einer unverstandenen Prinzipienreiterei willen, welche mit dem Schlagwort „teppichartige Wirkung" glaubt, jede Schattirung und Perspektive verbannen zu dürfen. Wenn das Studium alter Fenster nicht so verzweifelt wenig gepflegt würde, müfsten viele derartige Vorurtheile längst über den Haufen geworfen und an deren Stelle die Erkenntnifs getreten sein, dafs, wenn irgendwo, es in der Glasmalerei sich in erster Linie um Lösung von harmonischen Farbenproblemen handelt und dafs in der Auswahl kräftiger, aber fein nüancirter Töne und in der Anwendung einer beschränkten Zahl und rhythmischer Wiederholung derselben Farben die teppichartige Wirkung in jeder Stilperiode zu suchen ist, nicht aber in der Verurtheilung aller Perspektive und Schattirung. Bis zu welchem Jahrhundert hinauf die beiden letzteren in Uebung waren, zeigen nachher zu besprechende Reste.

Hier sei nur noch erwähnt, dafs das, vom „Tod Mariens" westlich liegende und an die Thurmhalle anschliefsende Fenster als einzigen Rest alter Glasmalerei im Couronnement in der Mitte einen Christuskopf und daneben zwei gröfsere und verschiedene kleinere Sonnen mit lebhaft geschwungenen Ausstrahlungen und den eingeschriebenen Namenszügen von ihs und m̄a aufweist. Hier ist in ähnlicher Ordnung und getreuem Anschlufs an die Farbengebung des restaurirten alten Fensters mit der Darstellung des Todes der allerseligsten Jungfrau Maria von Glasmaler W. Derix eine Kreuztragung angefertigt worden.

Nach Osten reiht sich ein blindes Fenster an. Auf dieses folgt ein wegen der dahinter liegenden Bauten auf drei Fächer gekürztes Fenster. Auch hier steht in der Mitte des Couronnements ein von einem grofsen Kreuznimbus umstrahlter Kopf. Da rechts von diesem das Lamm mit der Siegesfahne und links der hl. Geist in Gestalt der Taube angebracht sind, ist zu schliefsen, dafs dieses Haupt Gott Vater darstellen soll. In den vier Fischblasen des Mafswerkes bewegen sich zwei posaunenblasende Engel, und zwei andere halten Wappenschilder, welche drei Jagdhörner im weifsen Felde zeigen. In den zwei oberen Fächerreihen bekrönt eine kleine spätgothische Architektur mit perspektivischer Einsicht vier Heiligenfiguren, wovon St. Viktor und St. Helena aus den Resten noch erkenntlich sind. Unter diesen befinden sich in den beiden mittleren Theilen der unteren Fächer die sitzenden Figuren des hl. Petrus und Paulus. Vorwiegend weifses Glas, ein Drittel Farbe, und zwar Indigoblau, röthliches Violett und Silbergelb sind die hier gebrauchten kolo-

ristischen Mittel. Diese vier Seitenschiffjoche, in welchen diese Fenster liegen, stammen aus der Bauperiode von 1483 bis 1492.[1])

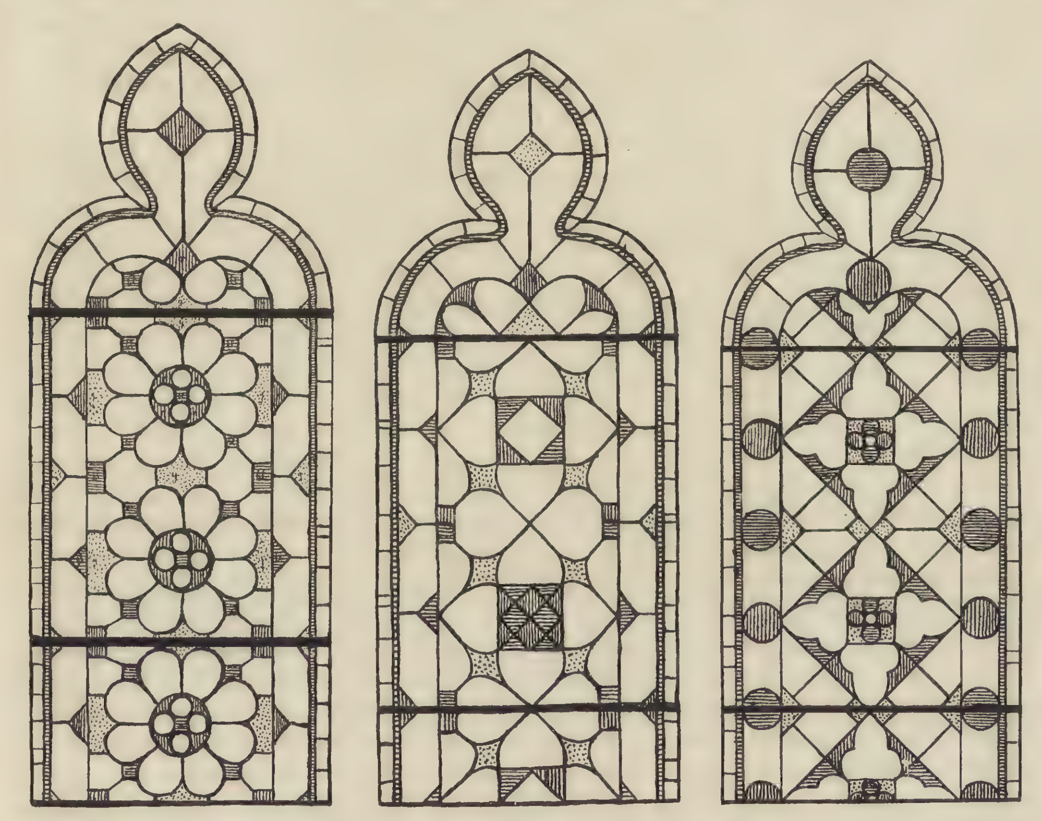
Die 2 folgenden Seitenschiffjoche u. das daranstofsende nördliche Chörchen wurden in den Jahren 1368 bis 1389 erbaut. Das 5. hier ebenfalls (nebenst.) abgebildete Seitenschiff-Fenster zeigt Eigenschaften, welche auf ein höheres Alter hinweisen, als die im Vorhergehenden besprochenen 4 anderen Fenster. Ein grofser architektonischer Aufbau bildet, alle sechs Fächer des dreitheiligen Fensters füllend, den Rahmen für drei grofse Heiligenfiguren, welche St. Albertus magnus, St. Barbara, St. Johannes Bapt. und unter diesen 3 Donatoren-Kanoniker Xantens, in kleinerem Mafsstabe darstellen. In der ganz weifsen Architektur treten neben dem Kielbogen rundbogig geschlossene Fensteröffnungen auf. Das ornamentale Blattwerk an Kapitäl, Krabben, Kreuzblumen ist aus den Formen des dreiblätterigen Kleeblatts gebildet. Sowohl die grofsen oberen Baldachine, als die unteren kleinen zeigen perspektivische An- und



Einsichten und auch der Sockel, das unterste Fach füllend, ist in gleicher Weise gebildet. Wie die Architektur, sind auch die Figuren in weifsem Glase hergestellt u. ohne Anwendung von Silbergelb nur mit einem graugrünlichen Grisail schattiert. Die Technik ist durchaus verschieden von derjenigen des vorher besprochenen Fensters. Die Konturen sind mit besonderem Fleifse gezogen, bald sehr fein, haarscharf und dünn, wie in den Haaren, Gesichtstheilen und Lichtparthien der Gewandung, bald zu gröfserer Breite und Dunkelheit anschwellend, um schon hierin Licht und Schatten auszudrücken. Der Ton der Grisaille ist nicht röthlich, sondern grünlich-grau. Dieselbe ist nach der sorgfältigen Konturirung stark deckend aufgetragen u. sind alsdann die Lichter mit einem zugespitzten Holz scharf hineingezogen. Bald breiter, bald schmal, aber immer wie hingeschrieben. Beim „Tode der Muttergottes" waren diese Lichter mit einem Borstpinsel weicher verschmolzen. Zuletzt sind die Schatten breit und weich hineingemalt. Von einem körnigen rauhen Auftrag war nichts zu finden. Der aus sehr fleckigem Roth geschnittene und mit schwarzem Rankenwerk bemalte Hintergrund hinter dem

[1]) Siehe Stephan Beissel »Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter«, S. 189.

mittleren Donator wiederholt sich hinter dem Baldachin und im Sockel der beiden seitlichen, während hier die blauen Hintergründe der beiden Donatoren in der Architektur des mittleren wiederkehren. Der Hintergrund der gröfseren Heiligengestalten setzt sich aus übereck gestellten Rauten zusammen, aus Blau, Gelb und wenig Roth gebildet. Mit kleinem schwarzen Linienornament bemalt, bilden diese einen tieffarbigen Hintergrund zu den farblosen Figuren. Die Zeichnung der Gewänder ist noch von jenem weicheren feine und noble Wirkung von einer Einheitlichkeit und Ruhe, wie man solche vergebens in unsern modernen Glasmalereien sucht. Diese mit vielem Weifs durchsetzten Fenster haben aufserdem den Vorzug, dafs sie zu einer einfachen Dekoration der Kirche, in Xanten (auf Grund der alten Spuren) in weifsem Kalkanstrich der Wandflächen und in Hervorheben der tragenden Glieder durch ein mittleres Grau mit dunkelblauen Hohlkehlen und goldigem Laubwerke bestehend, in harmonischem Verhältnifs



Flufs der Falten, wie er in der Kölner Schule in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. im Gebrauch war, auch die etwas gedrungenen Verhältnisse zeigen viel Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Kölner Borten. In diesen Fenstern ist das entgegengesetzte Prinzip gebraucht, wie in den vier vorhergehenden. Die Farben waren in letzteren auf die Figuren und die Architektur vertheilt, so dafs diese sich dunkel vom farblosen und hellen Hintergrunde absetzen. Dieselben Farbentöne sind hier gebraucht, aber dieselben bilden den Hintergrund, dunkel und farbenglühend, welcher die hellen Grisail-Farben der Architektur und Figuren wirkungsvoll hervorhebt. Eine stehen, während der volle Farbenreichthum der Fensterverglasung romanischer und frühgothischer Perioden eine vollständige farbige Bemalung der Architektur als nothwendige Begleitung erheischt.

Im sechsten und letzten Fenster des nördlichen Seitenschiffes schliefst sich in ähnlicher Behandlung und Farbe eine Darstellung von drei Heiligenfiguren an; sie sind in den untern zwei Fächern angebracht und mit einer kleinen Architektur umrahmt. In der Mitte St. Viktor, zu seiner Linken St. Peter und rechts St. Antonius Abbas; beide zur Mitte gewendet empfehlen sie die vor ihnen knieenden Donatoren-

Kanoniker Xantens dem Patron der Kirche, dem hl. Viktor. Der übrige Theil des Fensters ist mit weifsen Rautenscheiben verglast.

Das erste der nördlichen Chörchen scheint Ende des XIV. Jahrh. seinen Fensterschmuck erhalten zu haben. Die drei zweitheiligen Fenster sind mit Grisailmustern gröfstentheils gefüllt, nur die zwei untern Felder zeigen unter farbigen frühgothischen Architekturen ganz kleine farbige Figuren. Im ersten Fenster sind St. Petrus und St. Paulus, darunter St. Barbara und St. Andreas dargestellt; im zweiten die hl. drei Könige und die Muttergottes mit dem Kinde, darunter ein knieender Donator und ein Wappen. Das dritte Fenster ist noch mehr, wie die beiden vorhergehenden vor dreifsig Jahren restaurirt, und leider in seinem Figurentheil ganz von neuem Glas und vollständig aus der Farbenharmonie herausfallend durch ein Blauviolett, ein Ultramarinblau und scharfes Grün. Für die Gegenstände scheinen alte Reste mafsgebend gewesen zu sein; im ersten der vier farbigen Fächer sind Schiffer in Sturmesnöthen betend dargestellt, im zweiten daneben reicht St. Nikolaus einem ähnlichen Schiffer in seinem von hochgehenden Wellen getragenen Kahn die helfende Hand. In dem zweiten Fache unter den Schiffern ist ein Schild in der einfachsten frühgothischen Gestaltung mit schwarzem Anker in weifsem Felde, unter St. Nikolaus ein Schild mit einem Buch und zwei Broden darauf, dem Symbol des Heiligen. Es ist anzunehmen, dafs dies Fenster von der Schiffergilde gestiftet ist.

Das zweite Chörchen besitzt nur zwei zweitheilige Fenster, welche in ihrem obern Theil eine musivische Verglasung so einfach wie geschmackvoll aufweisen. Diese sind vorstehend in der Weise abgebildet, dafs das Roth durch die senkrechte, das Blau durch die wagerechte Schraffirung, das Gelb durch Punktirung angedeutet wird. Das weifse und farbige Glas ist ohne jede Bemalung in hübschen Mustern zusammengesetzt, die Farben stehen gesättigt und tief in dem gewöhnlichen Weifs.

Das erste Fenster zeigt in jedem Fache ein verschiedenes Muster und Reste von farbigen kleinen Architekturen mit Figürchen für die untern Felder, allein aus den spärlichen Resten ist der Gegenstand nicht mehr zu enträthseln. Das zweite Fenster hat durch die Restauration viel gelitten, nur ein musivisches Muster ist noch vorhanden und auf den obern Theil des Fensters vertheilt; ein mifsglückter Versuch, dasselbe Muster in der untern Hälfte des Fensters fortzuführen, zeigt die ganze Schwäche der modernen Bemühungen vor dreifsig Jahren; nicht einmal dieser einfachsten Aufgabe war man gewachsen.

Ueberblicken wir diese ganze Reihe Fenster des nördlichen Seitenschiffes, so ist es eine wahre Freude, diese Mannigfaltigkeit der Formen, diesen einheitlichen Geist der Färbung zu sehen. Wendet man sich aber zu den modernen Fenstern an der West- und Südseite, so fragt man sich unwillkürlich: „Warum lernt unsere moderne Kunst so bitter wenig von den Alten?“ Wie viele Ateliers für Glasmalerei besitzen eigene Aufnahmen von alten Originalfenstern, durch welche sie eine intensive Anschauung der Formen und eine malerische Auffassung der Farbengebung gewonnen haben? Man sage nicht: „Wir besitzen das Werk von Ch. Cahier und A. Martin über Bourges, von E. Hucher über Mons oder Caproniers Aufnahme der spätgothischen Fenster von Tournai. Alle diese älteren Farbendrucke sind ohne Tonstimmung mit reinem Ultramarinblau, Zinnoberroth, Chromgelb etc. gedruckt und dieser Tonauffassung entsprach auch die Herstellung der Farben im Glas. Die schreiendste Disharmonie war die Folge solcher angewendeten Mittel. Wie diese Farbenwiedergabe aus mangelhaftem Geschmack hervorging, so ist sie nur zu sehr dazu angethan, solcher Geschmacklosigkeit weiteren Vorschub zu leisten und den Eindruck eines alten Fensters ganz zu entstellen. Die einzelnen Stilperioden weisen charakteristische Unterschiede in den einzelnen Tönen auf, besonders das Blau ist sehr in seiner Nuance verändert worden, je nachdem es den farbenreichen Akkorden früher Verglasungen, oder den späteren vorwiegend weifsen Zusammenstellungen sich einzuordnen hatte. Der Reichthum deutscher Fenster ist nur in Beschreibung und bildlicher Wiedergabe einzelner weniger Muster, aber noch in keiner Geschichte deutscher Glasmalerei niedergelegt zur Erleichterung des Studiums. Nur durch eigne farbige Aufnahmen und eindringende Anschauung ist es bei den vortrefflichen Tönen des heute fabrizirten Antikglases möglich, unter sorgfältiger Auswahl der alten Farben jene harmonische Stimmung zu erreichen, welche beim Anblick der alten Fenster das Herz erhebt und das Auge befriedigt.

Kevelaer. Friedrich Stummel.

Bücherschau.

Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Im Selbstverlag herausgegeben und aufgenommen unter Leitung der Herren Stadtbauinspektor Jaehn und Regierungsbaumeister Ochs von E. von Flottwell, Architektur-Photograph.

Zwei sehr hervorragende niedersächsische Baudenkmäler: Das Kloster mit der Kirche Unserer Lieben Frauen und der Dom in Magdeburg, jenes vorwiegend der romanischen, dieser der Uebergangsperiode und der Frühgothik angehörig, erscheinen hier in 40 ganz vortrefflichen Grofsfolio-Lichtdrucktafeln zum mäfsigen Preise von 40 Mark. Von der Aufsen- und Innen-Architektur, ihrer konstruktiven Gestaltung, wie ihrer malerischen Wirkung geben sie ein vollkommenes Bild und die zahlreichen baulichen und figürlichen Details ermöglichen eine genaue Kenntnifs wie der ganzen Anlage, so ihrer Ausstattung, mag sie in Figuren oder Malereien, in Altären oder Chorstühlen, in Grabmälern oder Epitaphien bestehen; in Stein oder Holz, in Bronze oder Eisen ausgeführt sein. Daher findet hier nicht nur der Architekt reiche Nahrung und volle Befriedigung, sondern auch der Archäologe, für den der genaue Einblick in die aufsergewöhnlich vollständig und gut erhaltene Einrichtung des Domes von gröfster Wichtigkeit ist. Der Steinmetz wie der Holzbildhauer, der Dekorationsmaler wie der Kunstschmied findet hier vielfache Belehrung und Anregung, und für die Ikonographie ergibt sich eine Fülle bedeutsamer Gesichtspunkte. Der nicht umfängliche, aber sehr klare und zuverlässige Text, der den Regierungsbaumeistern Kothe bezw. Ochs zu danken ist, gibt einen kurzen Ueberblick über die Geschichte der beiden Bauten und eine sehr lehrreiche Beschreibung ihrer Eigenthümlichkeiten, so dafs an seiner Hand die Tafeln eine um so verständlichere Sprache reden. — Die Anschaffung dieses mustergültigen Werkes, dessen Zusammenstellung Geschick und Opfer in ungewöhnlichem Mafse erfordert hat, darf mit gutem Gewissen weiteren Kreisen um so mehr empfohlen werden, als von der Aufnahme, die es findet, die Fortsetzung desselben abhängt, die sich auf Quedlinburg, Halberstadt, Goslar u. s. w. erstrecken soll, also auf Orte, denen an Zahl und Bedeutung mittelalterlicher Bau- und Kunstdenkmäler nur ganz wenige Städte Deutschlands gleichkommen. H.

Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis von R. Forrer. Mit 16 Tafeln: 250 Abbildungen. — Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis von R. Forrer. Mit 17 Tafeln: 120 Abbildungen. Strafsburg 1891.

Diese beiden, nur in wenigen numerirten Exemplaren hergestellten, nicht im Buchhandel erschienenen Kleinfolio-Bände bieten in ihren durch Photographie, Autographie, zum grofsen Theile durch Farbendruck bewirkten Tafeln und in ihren dem Texte eingereihten Illustrationen ein nahezu vollständiges Bild von den überaus fruchtbaren und bedeutungsvollen Ergebnissen der erst vor 10 Jahren begonnenen, zumeist in uralten Geweben bestehenden ägyptischen Ausgrabungen. Die Energie, mit der diese einige Jahre hindurch im Stillen und mehr räuberischerweise betrieben wurden, hat bekanntlich vorübergehend den Markt, zumal in Deutschland und Oesterreich, mit dem ersten Jahrtausend entstammenden Stoffen überschwemmt und Privatsammlern wie öffentlichen Museen bis dahin ungekannte und ungeahnte Textilien in grofser Anzahl zugeführt. In so zahlreichen und so mannigfaltigen Exemplaren hat der Verfasser sie in seiner Hand vereinigt, dafs er es wagen durfte, aus ihnen allein, in technischer und dekorativer Beziehung eine Art Geschichte der Textilkunst von der altchristlichen Zeit bis in die byzantinische Periode zusammenzustellen. Diese Aufgabe, die um so schwieriger war, als nur wenige und knappe Vorarbeiten vorlagen, die Urtheile der Sachverständigen über das Alter der einzelnen Gruppen von Stoffen erheblich auseinandergehen und bei dem Raubsystem von irgendwie zuverlässigen Fundberichten natürlich keine Rede sein kann, hat der Verfasser in höchst anerkennenswerther Weise gelöst durch die anschauliche Veröffentlichung des umfassenden Illustrationsmaterials und durch die historisch und namentlich technisch werthvollen Erläuterungen, welche jene begleiten.

Der I. Band führt auf Tafel I „Schmuckgegenstände" vor, auf Tafel II bis VIII „römische Textilien" (des II. und III. Jahrh.) ornamentale wie figurirte, auf Tafel IX bis XII „Textilien aus der Uebergangszeit" (IV. Jahrh.), auf Tafel XIII bis XVI solche aus der „byzantinischen Zeit" (V. bis VIII. Jahrh.). Der 27 Seiten umfassende Text macht mit der Vorgeschichte dieser Funde, wie mit den Vorfragen für deren Verständnifs bekannt, um sodann die oben angegebene Eintheilung, also namentlich die Charakterisirung und Datirung der einzelnen Fundstücke eingehender zu erläutern und zu begründen.

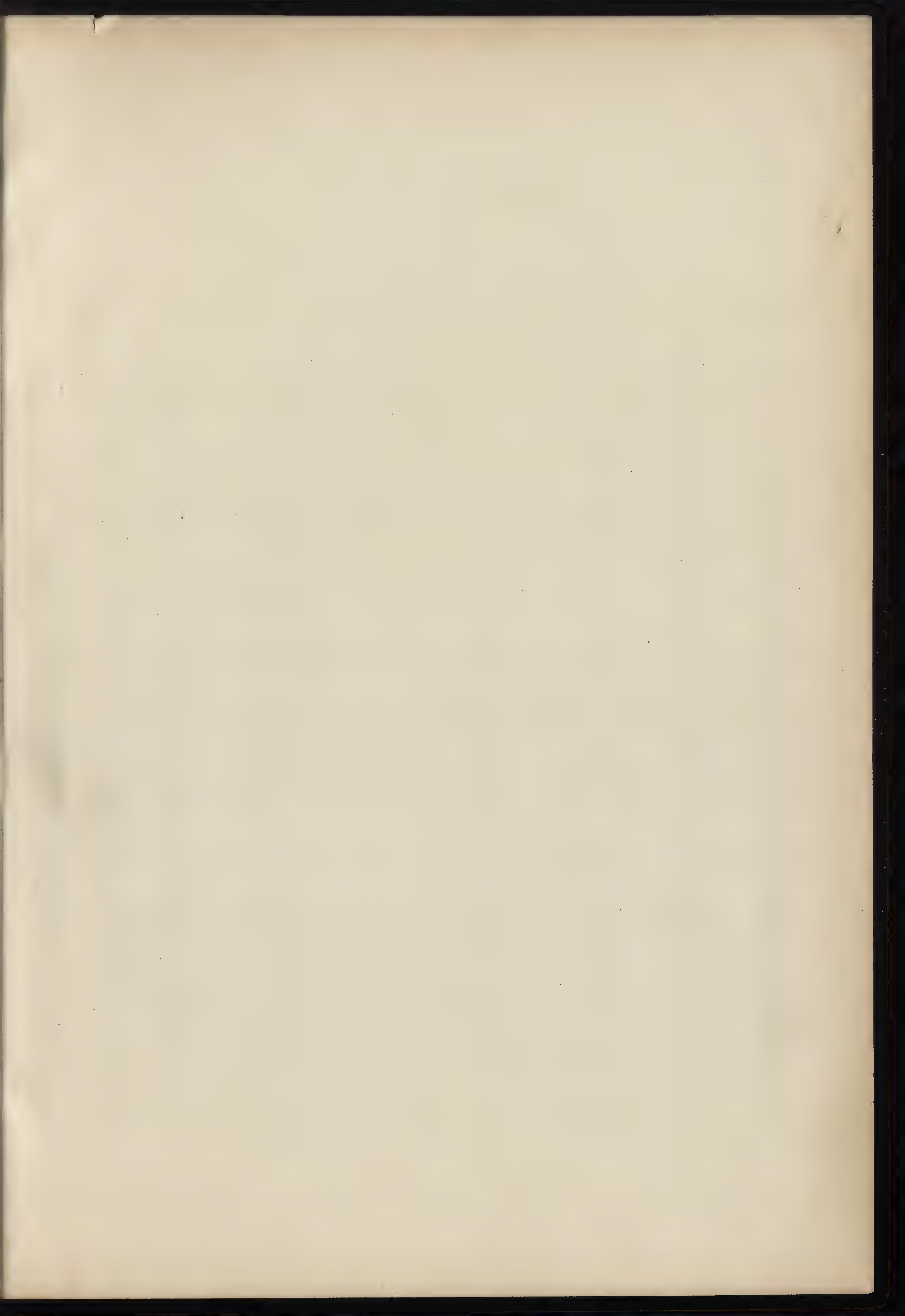
Der II. Band beschäftigt sich nur mit denselben Epochen angehörigen Seiden-Textilien, von denen der Verfasser eine ganz einzige, völlig unvergleichliche Sammlung besitzt, das gesammte Rüstzeug für die Lösung der in der neuesten Zeit von der Archäologie in den Vordergrund gerückten Seidenfrage. Hier sind nur die beiden ersten Tafeln der „römischen Seidenwirkerei" gewidmet, die folgenden 15 „den früh- und spätbyzantinischen Seiden-Geweben, -Wirkereien, -Stickereien". Mancherlei Vorfragen, zumal technischen, ist auch hier wiederum der 28 Seiten umfassende Text gewidmet, ebenso näheren Erklärungen einzelner hervorragender Stücke, vornehmlich solcher mit christlichen Darstellungen, denen der Verfasser mit Recht ganz besondere Aufmerksamkeit zuwendet.

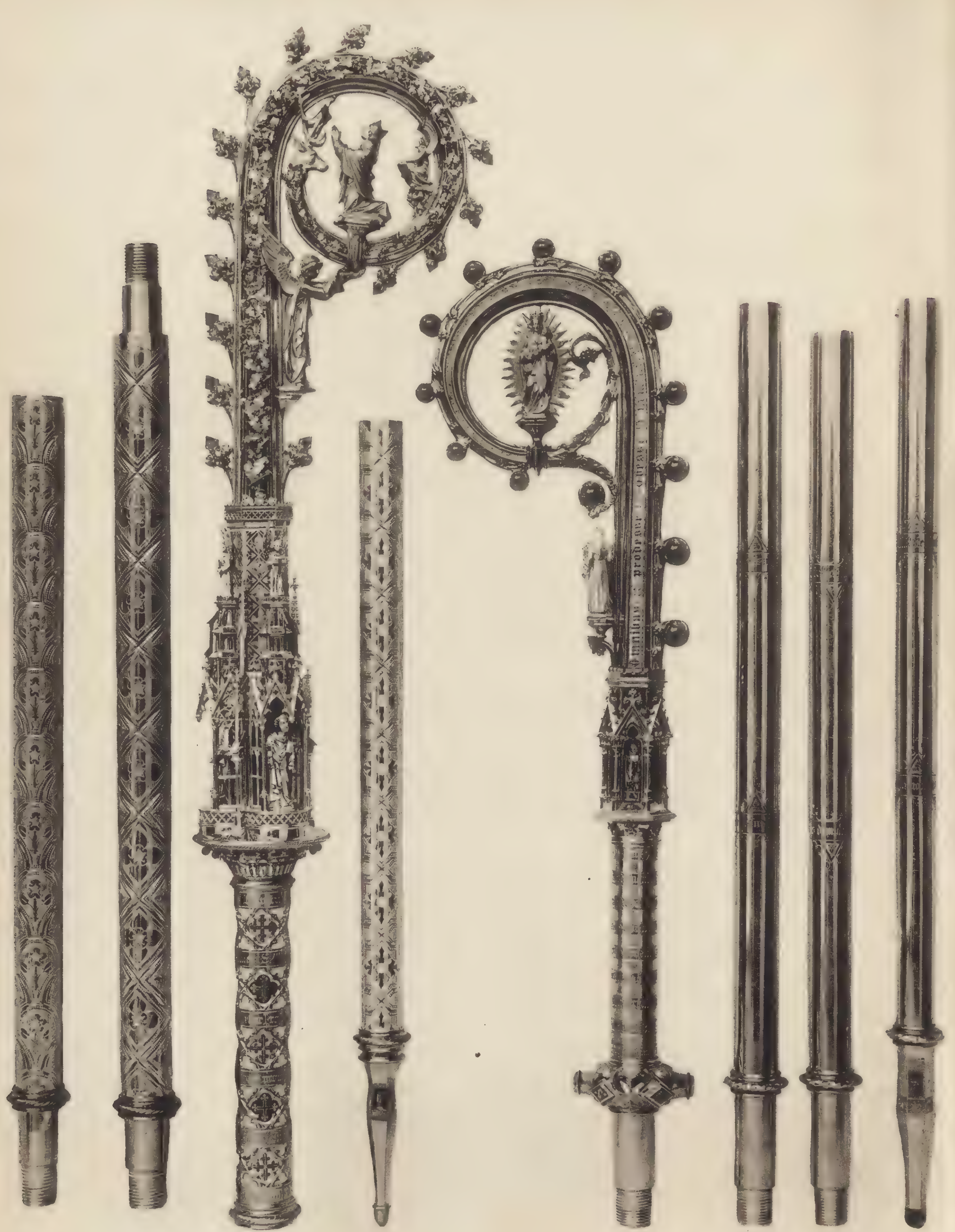
Das massenhafte Material, welches die (in den beiden letzten Jahren amtlich gehinderten) ägyptischen Ausgrabungen zu Tage gefördert und namentlich der deutschen Forschung unterbreitet haben, hat Anfangs fast verblüffend gewirkt und viel mehr Fragen aufgeworfen, als gelöst. Noch lange wird die Wissenschaft sich mit ihnen zu beschäftigen haben. Wer immer aber an dieser interessanten Arbeit irgendwie theilnehmen will, kann die sehr verdienstvollen Sammlungen und Forschungen des Verfassers nicht entbehren, die allem Anscheine nach noch Vermehrung bezw. Fortsetzung erhoffen lassen. D.

La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, par M. Louis de Farcy, deren erste Lieferung hier (Bd. III, Sp. 230/231) bereits eingehend besprochen wurde, liegt nunmehr als ein gewaltiger Grofsfolio-Band von 137 Seiten Text und 180 Lichtdrucktafeln (zu dem mäfsigen Preise von 100 fr. durch M. Belhomme in Angers zu beziehen) vollendet vor, ein wahrhaft monumentales Werk, welches seinem hochgeborenen, auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst durch zahlreiche Veröffentlichungen und praktische Veranstaltungen hochverdienten Verfasser zur höchsten Ehre gereicht. Ueber ein bis dahin arg vernachlässigtes und doch so wichtiges Gebiet wird hier vielfaches Licht verbreitet nicht blofs im Sinne trockener historischer Untersuchung, sondern vornehmlich zum Zwecke frischer praktischer Verwerthung. Gerade diesem Zwecke dient besonders das kostbare Illustrationsmaterial, welches der Verfasser mit bewunderungswürdiger Sachkenntnifs, Betriebsamkeit und Opferwilligkeit von allen Seiten, zumeist aus Frankreich und Deutschland, zusammengetragen und zu einem so grofsartigen Lehrbilde zusammengestellt hat, dafs es alles auf diesem Gebiete Vorhandene an Gediegenheit und Vollkommenheit weit überragt. Von den durchweg sehr guten, die Gegenstände in grofsen, klaren Abbildungen vorführenden Lichtdrucktafeln sind 35 dem Texte eingereiht als unmittelbare Erläuterungen der bezüglichen Erörterungen, die vorwiegend den bekanntlich sehr mannigfaltigen und komplizirten Techniken gewidmet sind. Die anderen den Anhang bildenden 145 Tafeln stellen sich als eine vollständige Entwickelungsgeschichte der Stickerei dar, als ein ungemein instruktives Nachschlagewerk, welches aus den einzelnen Jahrhunderten und Ländern die besten und interessantesten Proben vorlegt, eine wahre Fundgrube für den Archäologen, mag er Kunsthistoriker, Liturgiker, Ikonograph sein, wie für den Künstler und die Stickerin, ein unentbehrliches Hülfsmittel für Jeden, der auf diesem Gebiete ernsten Studien sich widmen will. Die drei ersten Kapitel beschäftigen sich, wie bereits früher angegeben, sehr eingehend mit der Begriffsbestimmung, Technik, den verschiedenen Arten der Stickerei. Das vierte Kapitel ist einer sehr gründlichen Studie über die Verbindung der Malerei und der Goldschmiedekunst mit der Stickerei gewidmet, also einer geschichtlich und praktisch gleich wichtigen Untersuchung. Das fünfte Kapitel forscht nach den Namen und Arbeiten der bewährtesten Sticker in den einzelnen Jahrhunderten. Das sechste Kapitel macht auf Grund sorgfältigster Studien und feinster Empfindung mit der den einzelnen Stilepochen eigenthümlichen Dekorationsweise bekannt, das siebente Kapitel mit den alten und neuen Stickereien, die auf den Alterthümer- und Industrie-Ausstellungen unseres Jahrhunderts in die Erscheinung getreten sind. Das achte Kapitel endlich enthält eine genaue, daher sehr instruktive Beschreibung und Erklärung der einzelnen Tafeln, der dem Texte eingebundenen, wie der ihm sich anschliefsenden. Sorgfältige Register bieten alle Erleichterungen für den Gebrauch des umfassenden Werkes, welches auch ganz besonders geeignet ist, der eines neuen Aufschwunges so bedürftigen kirchlichen Stickerei zu Hülfe zu kommen, daher den bezüglichen Künstlern und Vereinen aufs angelegentlichste empfohlen zu werden verdient. S.

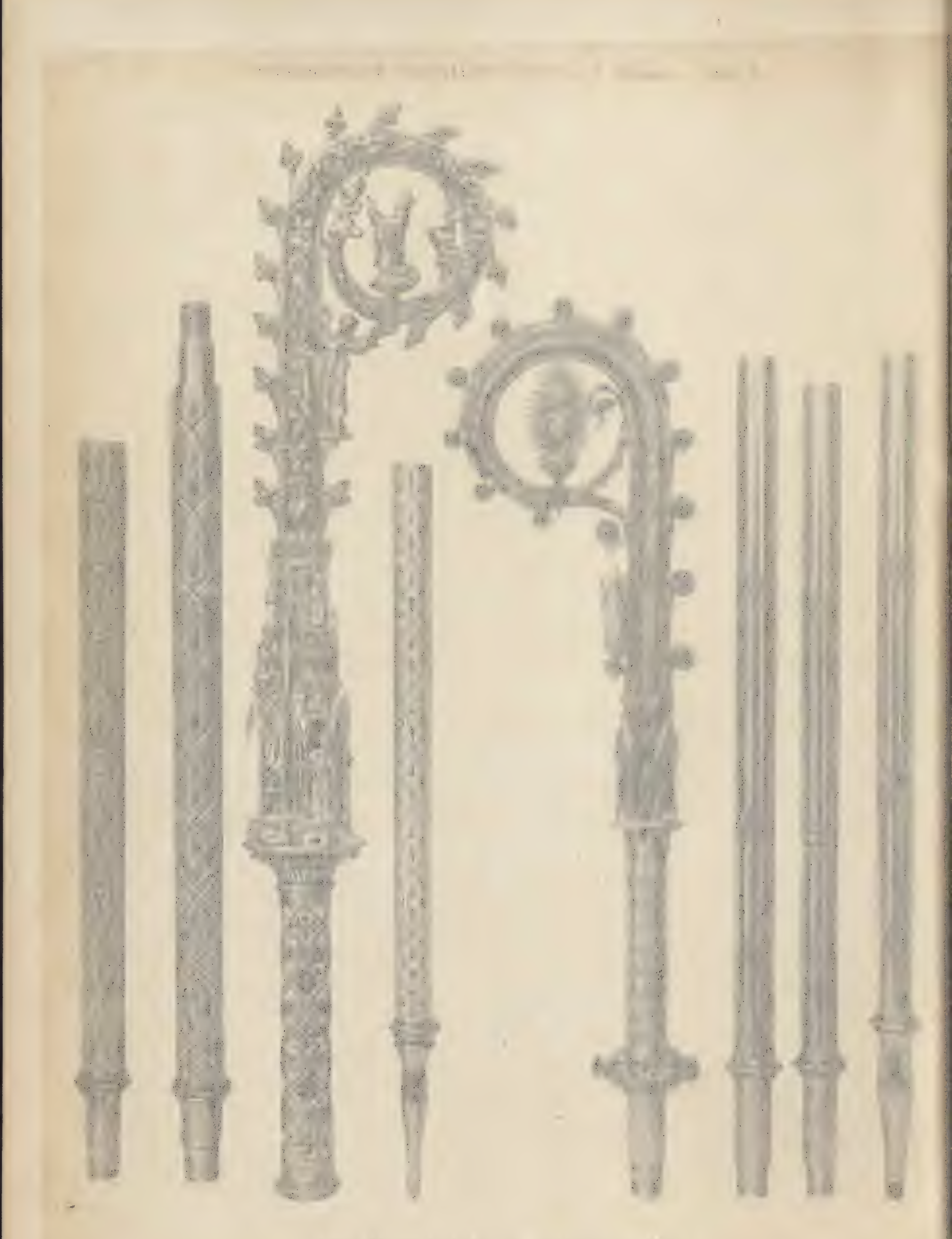
Modèles de broderies genre moyen-âge. Recueil trimestriel. Société de St. Augustin à Bruges et à Lille. Prix de l'abonnement 8 fr. par an.

Diese seit 1889 in vier handlichen Jahresheften erscheinende Zeitschrift hat sich die erhabene und höchst zeitgemäfse Aufgabe gestellt, die Stickerei im Sinne des Mittelalters, namentlich der gothischen Periode, zu reformiren, und Allen, die sich mit ihr, sei es geschäfts- und berufsmäfsig, sei es aus Liebhaberei und dilettantisch beschäftigen, also den Künstlern und ihren Werkstätten, den Lehrern und ihren Schulen, den Familien und ihren Töchtern, den Klöstern und ihren Schwestern mit gut gezeichneten, stilistisch korrekten, liturgisch zuverlässigen Mustern zu Hülfe zu kommen. Es darf ihr das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs sie diese schwierige Aufgabe bis jetzt in vortrefflicher Weise gelöst hat. Jedes Heft enthält mehrere farbige Tafeln und von den in kleinerem Mafsstabe ausgeführten auch die direkte auf die Arbeit zu übertragenden (mit 1 fr. pro Jahr berechneten) Patronen in natürlicher Gröfse. — Die vier ersten, 40 Tafeln umfassenden Hefte bringen nur Muster zu Leinenstickereien, die für den kirchlichen Gebrauch komponirt und leicht ausführbar sind. — Die 10 Farbendruktafeln der fünf folgenden Hefte liefern rein ornamental behandelte, auch für minder Geübte nicht zu schwierige Entwürfe zu Kaseln, Dalmatiken, Chormänteln. In den vier weiteren Heften wechseln chromolithographische Vorlagen zu profanen Ausstattungsgegenständen, wie Vorhänge, Borten, Kissen mit liturgischen Gebrauchsobjekten wie Paramente, Fahnen u. s. w. ab. Dafs diese Abwechslung auch für die folgenden Serien mafsgebend sein soll, ist gewifs zu begrüfsen, denn die Ausstattung des Wohnhauses, insoweit es sich um mittelalterliche Muster handelt, ist der Reform fast noch bedürftiger, als diejenige des Gotteshauses, und begegnet um so gröfseren Schwierigkeiten, als für sie die alten Vorbilder noch spärlicher erhalten sind. Zahlreich sind diese allerdings auch für kirchliche Zwecke nicht, wenn sie einfach gehalten sein sollen, also geometrisch oder vegetabilisch gemustert (unter Verzicht auf figürliche Darstellungen). Dafs die vorliegende Zeitschrift gerade solche bietet ist ein grofser Vorzug, nicht minder, dafs in Bezug auf die Farbenanwendung die zuverlässigsten Angaben vorliegen. Diese würden, auch auf die Technik der einzelnen Sticharbeiten ausgedehnt, an Brauchbarkeit noch gewinnen. — In dieser Beziehung können die von Frau Frieda Lipperheide in Berlin sehr zahlreich herausgegebenen, in unserer Zeitschrift wiederholt besprochenen Vorlagen, welche die sorgfältigsten Anweisungen über das Material, dessen Bezugsquellen und Behandlung enthalten, als geradezu mustergültig bezeichnet werden. Ihnen ist in Deutschland der entschiedene Fortschritt auf dem Gebiete der profanen Stickkunst im Sinne richtiger Auffassung, korrekter Zeichnung und Durchführung ganz vornehmlich zu danken. Für die Kirche würden sie von viel gröfserem Nutzen sein, wenn sie nicht allzusehr auf Muster aus dem XVI. bis XVIII. Jahrh. beschränkt geblieben wären. S.





Zwei Bischofsstäbe in gothischem Stile
von G. Hermeling.



Abhandlungen.

Zwei neue Bischofsstäbe in goth. Stile.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



n verhältnifsmäfsig kurzem Zeitabschnitte wurden die beiden hier abgebildeten Bischofsstäbe von mir ausgeführt. Ebensowohl die Personen, für welche dieselben bestimmt waren, wie die voraussichtlich verschiedene, die Brauchbarkeit des Stabes beeinflussende Benutzung, und ganz besonders die zur Disposition gestellten Mittel veranlafsten eine ganz verschiedene Lösung der gestellten Aufgaben.

Der einfachere Stab war für den hochw. Herrn Bischof Antonius Fischer, Hülfs-Weihbischof der Erzdiözese Köln, bestimmt, der, ein kleiner Herr, sich desselben auf seinen fast nur durch den Winter unterbrochenen Firmungsreisen beim Ausspenden des hl. Sakramentes an zahllose Gläubige bedienen sollte. Er ist ein Geschenk der Katholiken der Stadt Essen, in welcher der hochw. Herr bis dahin als Gymnasial-Religionslehrer ungemein segensreich gewirkt und die allgemeine Hochachtung und Liebe sich erworben hatte.

Der reichere Stab wurde dem hochw. Herrn Bischof Hubertus Simar von Paderborn von seinen ehemaligen akademischen Zuhörern, nunmehrigen Priestern der Erzdiözese Köln, gewidmet. Dieser Stab mufste bei der gröfseren Statur seines Trägers länger und kräftiger, konnte in seinen Details viel reicher ausgeführt werden. Er hat ein Gewicht von nahezu 3 Kilogramm (welches jedoch seine Handlichkeit nicht beeinträchtigt), während der kleine Stab bei gröfster Solidität in der Ausführung nicht ganz 2 Kilogramm wiegt. Beide Stäbe haben ein und dieselbe Grundform, die sich eng an den alten kostbaren Bischofsstab aus der zweiten Hälfte der XIV. Jahrh. im Domschatze zu Köln anlehnt. An beiden Stäben ist die ganze Krümme, um möglichste Leichtigkeit zu erzielen, getrieben; beide sind auch in vier Theile zerlegbar und mit Gewinden zusammenzuschrauben.

Zur Beschreibung der Ausführung der bei Anbringung des figürlichen Schmuckes und der Details etc. mich leitenden Gedanken übergehend, mufs ich zunächst mein Bestreben hervorheben, durch die Wirkung der Farben des Goldes, Silbers, der Edelsteine und des Emails möglichst harmonischen Eindruck zu erzielen und aus der reicheren Krümme in den einfacheren Stab einen guten leichten Uebergang zu erreichen. Das unterste Ende des einfacheren Stabes, die Spitze, zeigt schon ein mit einer Inschrift versehenes vergoldetes Band. Dann kommt ein diese Spitze abschliefsender Ring, der ebenso wie die, die beiden andern Theile des Stabes abschliefsenden gleichen Ringe vergoldet ist. Jede der drei Röhren, welche sich jedesmal nach unten etwas verjüngen, hat zwei horizontale, mit gravirten Inschriften versehene Schriftbänder, welchen durch kleine Ornamente der gradlinige Charakter glücklich genommen und durch Vergoldung die Wirkung gesichert ist. Diese Inschriften lauten:

Sis in corrigendis vitiis pie saeviens,
Judicium sine ira tenens,
In fovendis virtutibus auditorum animos demulcens,
In tranquillitate severitatis censuram non deserens.

Die im Uebrigen ganz glatten silbernen Röhren erhalten durch diese vergoldeten Ringe, Spruchbänder und Gravirungen eine leichte Abwechselung und werden oben mit einem vergoldeten Nodus abgeschlossen, der in seinen sechs Pasten auf blauem Emailgrund die Buchstaben des hl. Namens Jesu trägt. Das kleine Stück runde Röhre über diesem Nodus, wohl dasjenige Stück des Stabes, welches der Celebrant am meisten in der Hand hält, ist ebenfalls Silber und mit vielen vergoldeten gravirten Ringen unterbrochen, welche die Widmung enthalten. Eine kleine Hohlkehle, dem ganzen Stabe als Abschlufs dienend, mit sechs grün emaillirten steinverzierten Rosettchen gibt zugleich der Basis zur Aufstellung einer kleinen einfachen Kapelle die nothwendige Grundfläche. Diese sechsseitige, einfach und sehr solid gegliederte Kapelle hat in ihrem Hintergrunde sechs Heiligenbilder in durchsichtigem, reichfarbigem Email, die so geschützt angebracht sind, dafs ihre Beschädigung fast unmöglich ist. Der

sechsseitige Kern dieser Kapelle, etwas über die Endblumen der Giebel des Baldachins hervorragend, schliefst mit einem profilirten Zinnenkranze ab, aus welchem die Krümme herauswächst, ohne dafs der Uebergang irgendwelche Störung verursachen könnte. Die Krümme, in reichem Profil, hat zu beiden Seiten Flächen, denen als Dekoration zwei Inschriften dienen, welche in erhaben gravirten gothischen Minuskeln auf kreuzweise schraffirtem Untergrunde jene sehr wirksam beleben. Die Vorderseite zeigt die Inschrift: *attrahe per primum † medio rege † punge per imum †*, die Rückseite den Wahlspruch des hochw. Herrn Weihbischofs: „*Omnibus prodesse, obesse nemini*". Der Rest der sich verjüngenden Fläche ist in gleicher Technik mit streng stilisirtem Laubornament belebt. Ein stark profilirter Knopf schliefst diesen Theil der Krümme ab und vermittelt das in erhabenen Laubornamenten einfach gegliederte, in zwei Theile zerlegte letzte Ende derselben. Die Aufsenseite der Krümme beleben in glücklich getroffenen Abständen Krabben, die ganz aus Blättern gebildet je eine glatte Amethystkugel umschliefsen und sich nach dem Ende der Krümme regelmäfsig verjüngen. Wirkungsvoller, solider und einfacher wäre diese Lösung wohl nicht zu erreichen gewesen und der Effekt ist in der That überraschend. Auf dem vorhin erwähnten stark profilirtem Knopfe steht eine Konsole mit einer Mandorla, deren beide Seiten ein sehr hochreliefirtes silbernes Marienbild schmückt, dem eine Madonna des Essener Schatzes als Vorbild diente.

Als ein Gegengewicht zu den äufsern Krabben am unteren Ende der Krümme, auch zur Ausfüllung des Zwickels, der sich immer etwas undekorativ an diesem unteren Ende und dem Ende der Krümme bildet, habe ich auf einer kleinen Konsole die knieende Figur eines Bischofs angebracht und auf einer andern daneben befindlichen die stehende Figur des hl. Antonius von Padua, als des Namenspatrons des hochw. Herrn, welche durch ihre Stellung andeutet, dafs sie denselben seiner Schutzpatronin, der Gottesmutter, ganz besonders empfiehlt. Die emaillirten Wappen des Bischofs und der Stadt Essen haben unterhalb der Konsolen ihre Stellen gefunden.

Wenn nun dieser Stab schon viel des Sinnigen zeigt, wenn schon hier der Technik nicht immer leichte Aufgaben gestellt waren, so tritt doch Alles gegen den z w e i t e n Stab weit zurück.

Die Röhren der untern Theile dieses Stabes durfte ich keineswegs mit nur gravirten Ornamenten etc. verzieren; hier mufste ich die in der Regel kräftigern Eindruck machende Treibtechnik anwenden und zwar derart, dafs der unterste Theil doch noch immer nicht so kräftig gegliedert wurde wie der oberste, also nach oben eine stufenmäfsige Zunahme erfolgte. An das oberste Ende dieser drei Röhren schraubt sich der letzte Theil des Stabes mit seinem reichen Kapellenkranze und seiner Krümme an und hier mufste ich Alles anbringen, was dem Stabe seinen bevorzugten Werth geben, was ihn dem Gefeierten ganz besonders lieb und werth machen, was nach Jahrhunderten noch erkennen lassen sollte, für wen und aus welcher Veranlassung der Stab entstanden sei, auch wenn keine Inschrift es zum Ausdrucke brächte. Das Ende des eigentlichen Stabes, dieser letzte Theil der Röhre, zeigt uns auf sechs horizontalen Streifen die Widmung in gravirter Arbeit. Diese Bandstreifen sind durch je vier Vierpässe von einander getrennt, welche reich profilirt sind und in deren Tiefe die Diözesanwappen von Paderborn und Köln abwechseln. Der weifse Grund der Zwickel zwischen diesen Vierpässen, auch der weifse Grund des Kölner Diözesanwappens vermitteln hier mit seltenem Glücke den Uebergang von dem silbernen und nur durch drei vergoldete Ringe unterbrochenem Stabe in dessen reich vergoldete und emaillirte Bekrönung. Das die Röhre abschliefsende Kapitäl, dessen Grundform ich einem alten österreichischen Muster entnahm, zeigt in seinem unteren Theile den Wahlspruch des hochw. Herrn: „*Veritas et judicium*" in sehr kräftigen, hochgelegenen Minuskeln auf kreuzweise schraffirtem Untergrunde, darüber zwölf kleine Rosetten, in deren Mitte Lapislazuli-Kügelchen. Dieses Kapitäl trägt auf seiner oberen Deckplatte einen Kranz von drei sechsseitigen Kapellen, deren zwei vordere Seiten offen, die beiden Nebenseiten mit reichem aufs feinste durchbrochenem Mafswerk geschlossen sind. Abgeschlossen mit spitzen Giebeln bieten sie mit den zwischenstehenden Strebepfeilern, den drei Figuren St. Petrus für Köln, St. Liborius für Paderborn und Maria immaculata ein so wechselvolles, dazu so elegant und leicht wirkendes Bild, wie ich es nur wünschen konnte. Dabei gelang es mir, die Konstruktion so herzustellen, dafs die sauberst ausgeführten Details und Fialen immer noch sehr geschützt

sind. Die reich gegliederten Baldachine als Abschlufs dieser Kapellen tragen kleine Engel mit dem Monogramm Mariä und den Wappen von Köln und Paderborn in Email. Der durchgehende Kern des Stabes zeigt über dem Kapellchen eine Erinnerung an den prachtvollen Kölner Bischofsstab, in dem jener Emailschmuck ganz genau der Dekoration der gleichen Parthie an diesem alten Prachtwerke nachgebildet ist. Der Abschlufs dieses Theiles ist eine Gallerie mit kleinen Vierpässen und diesem entsteigt die Krümme in schlanker eleganter Biegung. Das Grundprofil dieser Kurvatur stimmt mit demjenigen an der vorhin beschriebenen überein; vorder- und rückseits zwei Flächen abgegrenzt mit zwei Profilleisten, daneben je zwei breite Hohlkehlen, welche durch einen Rundstab auf der äufseren und inneren Kante abgeschlossen sind.

Reiche Krabben in feinstem Blattornament, einen Blumenkelch darstellend, dessen inneren Kern ein Amethyst in Oktaëder-Form bildet, umrahmen den Aufsenrand derselben; auch war noch eine gleiche Krabbe an der Innenseite des untern Theiles dieser Krümme eine Nothwendigkeit. Ueber dieser Krabbe kommt in gleicher Höhe mit der zweiten Krabbe an der Aufsenseite eine einfache, nur durch Profile gebildete Konsole. Diese trägt eine grofse Engelfigur, die, an den Stab angelehnt, denselben mit seinen Flügeln umfassend, das Ende der Krümme stützt. Diese Figur fand ich an einem alten italienischen Muster und glaubte dieselbe, besonders wegen ihrer reizvollen Haltung der gleichem Zwecke dienenden Engelfigur, an unserem herrlichen Domstabe noch vorziehen zu sollen. Die Darstellung, welche ich für das Innere der Krümme, nicht ganz im Einverständnisse mit meinem freundschaftlichen Berather bei solchen Arbeiten, vorschlug, bestimmte die ganze übrige Dekoration dieses Theiles. Auf dem vom Engel gestützten abschliefsenden Knopfe der Krümme kniet auf einer Konsole eine Bischofsfigur in anbetender Haltung. Vor ihm erscheint als Ende des letzten Ausläufers der Krümme ein in mattem Silber gehaltener Hirschkopf, zwischen dessen Geweih das Bild des Heilandes am Kreuze, welches mit Rubinchen bedeckt ist. Ein auf reichem, als Konsole dienenden Blumenkelche knieendes Engelfigürchen hält das Wappen des hochw. Herrn Bischof Hubertus und wäre es mir wohl unmöglich gewesen, die Legende des Namenspatrons des Bischofs hübscher und passender anzubringen. Der Uebergang aus dem architektonisch gegliederten Kerne der Krümme zu dem Hirschkopfe ist durch Eichenlaub maskirt und war mir hierdurch auch das Motiv für die ganze Dekoration der Fläche dieses Theiles gegeben. Reiches Eichenlaubornament, gut stilisirt, unterbrochen von Eicheln, die durch kleine Smaragd-Cabochons gebildet sind, hellgrün vergoldet, bedeckt und belebt in günstigster Wirkung die Fläche in gelbem Goldton und gibt dem Stabe den Eindruck eines Reichthums, den ich kaum erhofft hatte. Der Engel ist, weil zum konstruktiven Theile des Stabes gehörend, ganz vergoldet, das kleine wappentragende Engelchen und die Figur des hl. Hubertus vergoldet mit weifsem Gesicht und Händen; diese gehören mit dem weifsen Hirsche zur Legende, daher deren verschiedene Ausstattung.

Wenn ich berücksichtige, dafs der Goldarbeiter, trotz aller Erfahrung und Bildung, den vollen Eindruck seiner fertigen Arbeit niemals eher hat, als bis er daran nichts mehr ändern kann, so kann ich es nur dem Glücke zuschreiben, dafs diese Aufgabe auch zu meiner Zufriedenheit ausgefallen ist.

Zum Schlufs noch eine Bemerkung für die Praxis: Fast alle sich ineinander schraubende Stäbe werden bei starkem Gebrauche leicht lose. Auch selbst ein möglichst grobes Gewinde schützt nicht auf die Dauer vor diesem Uebelstande. Es hat dies wohl hauptsächlich darin seinen Grund, dafs die Gewinde, weil ohne weitere Führung und oft ziemlich kurz, allzu fest geschraubt werden müssen. Deshalb habe ich an beiden Stäben die Muttern 4 bis 6 *cm* tief in die Röhren gesetzt, die Schrauben an fast gleich lange Büchsen gelöthet, welche fest in den Theil des Stabes pafsten, der über den Muttern stand. Dann habe ich so abgemessen, dafs Schraube und Mutter sich nicht bis zum Ende ineinander winden können, so dafs, wenn das Gewinde einmal zu lose werden sollte, durch Abfeilen von vielleicht $^1/_2$ *cm* am obern Ende der Röhre die Schrauben wieder frische, ungebrauchte und feste Gewindegänge finden.

Köln. Gabriel Hermeling.

Die Propsteikirche zu Oberpleis.

Mit 2 Abbildungen.



twas unterhalb Königswinter öffnet sich auf der rechten Rheinseite bei Oberdollendorf eines der bekanntesten Seitenthäler des Rheins, in weiteren Kreisen allerdings nur bis zu dem Punkte bekannt, wo in tiefer Waldeinsamkeit die Mönche von Heisterbach einst jene herrliche Kirche bauten, deren malerisch schöne Chorruine jetzt alljährlich das Wanderziel von Tausenden bildet. Dicht an ihr vorbei führt die Strafse aufwärts, sie überschreitet den Höhenzug des sogen. Heisterbacher Mantels und senkt sich dann hernieder in das Thal der Sieg. Hier liegt an dem Pleisbache das Pfarrdorf Oberpleis, so genannt zur Unterscheidung von Niederpleis, einem weiter unterhalb in der Nähe von Siegburg belegenen Orte.

Mitten zwischen Rhein und Sieg hat sich hier eine Kirche erhalten, deren Entstehen in das XI. Jahrh. hinaufreicht und deren Geschichte eng verknüpft ist mit der alten und mächtigen Benediktinerabtei Siegburg.[1])

Urkundlich findet sich der Name Oberpleis zuerst im Jahre 948.[2]) Allerdings erwähnt Müller einer Urkunde vom Jahre 944,[3]) es fehlt indefs sonst an jedem bestimmten Anhalt für die Existenz einer solchen, und kann dieselbe deshalb hier neben der sicheren Urkunde von 948 nicht weiter in Betracht kommen. In dieser bestimmte Erzbischof Wichfrid von Köln den Sprengel und Zehntbezirk der Pfarrkirche zu Oberpleis im Auelgau in der Grafschaft des Grafen Hermann. Die Urkunde sagt bezüglich der hier in Frage kommenden Punkte: *Wichfridus, sanctae Coloniensis ecclesiae Archiepiscopus. Noverit omnium sanctae dei ecclesiae praesertim scilicet ac futurorum sollertia, qualiter nos dei amore pulsati anno ab incarnatione domini nostri Jesu Christi nongentesimo quadragesimo octavo indictione autem sexta, anno etiam gloriosissimi regis Ottonis regni XIII. determinationem subtus nominatam perfecimus et ad integrum nostrae auctoritatis largitione ad ecclesiam sanctorum martyrum Primi et Feliciani et sancti Augustini confessoris, quae constructa est in villa, quae dicitur Pleisa, in pago Auelgauense, sub comitatu Herimanni comitis determinamus in perpetuo habendam ut omnia, quae antea ad eandem fuerant separata maneant firma, et novalia eidem ecclesiae contigua quae hucusque existebant interminata illuc respiciant stabilia.* Hieran schliefst sich dann die Circumscription der Pfarre Oberpleis. Aus dem Wortlaute dieser Urkunde ergibt sich, dafs die Kirche, deren Pfarrsprengel hier umgrenzt wird, im Jahre 948 neu erbaut war, dafs aber ein Kirchensystem und somit auch ein Gotteshaus schon vorher bestand. Wie an so vielen Orten des Rheins wird sich auch hier die Pfarre aus dem Schlofsgottesdienst entwickelt haben.

Ein volles Jahrhundert schweigen nun die Urkunden über Oberpleis, erst mit Erzbischof Anno II. von Köln knüpfen sie wieder an. Zur

[1]) Das Hauptwerk über Siegburg ist immer noch: Aegidius Müller »Siegburg und der Siegkreis«. 2 Theile. (Siegburg 1858.)

[2]) Im Staatsarchiv zu Düsseldorf. Abgedruckt bei Lacomblet »Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins« I., Nr. 103. (Düsseldorf 1840.)

[3]) Aegidius Müller »Siegburg und der Siegkreis« I., S. 37, datiert dieselbe auf den 3. Juni 944. In dieser Urkunde wird seiner Angabe nach berichtet, dafs Eberhard de Pleisa, Bewohner der Burg Oberpleis und Oheim des Erzbischofs Wichfrid von Köln sein Vermögen zur Stiftung eines Benediktinerklosters bestimmt habe. In Gegenwart des Domkapitels habe der Erzbischof dieses Testament eröffnet und die Zustimmung zu dem angegebenen Plane erhalten. Der Erzbischof habe ebenfalls einen bedeutenden Beitrag hinzugefügt, und aus der Abtei Korvey mehrere Ordensleute kommen lassen. Nach gütiger Mittheilung des Staatsarchivars, Hrn. Geheimen Archivraths Dr. Harlefs, ist indefs die vorbezogene Urkunde vom 3. Juni 944 weder urschriftlich noch in der Kopie im Düsseldorfer Staatsarchiv vorhanden. Müller hat die betreffende Angabe aus Schwaben's »Geschichte der Stadt, Festung und Abtei Siegburg« (Köln 1826), S. 131 u. ff., übernommen, welcher seinerseits angibt, dafs das Diplom im „abteilichen Archiv" verwahrt werde. Wie die Kopiarien und älteren Archivverzeichnisse der Abtei Siegburg darthun, hat ein solches Diplom indefs im Original weder zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der Abtei, noch in den ersten Decennien des gegenwärtigen Jahrhunderts, als die Archivalien der säkularisierten Abtei von der Bergischen Regierung in Besitz genommen, in Düsseldorf, wohin sie überführt worden, existiert. Auch in den älteren Kopiarien des XV. bis XVII. Jahrh. und in den Nekrologien der Abtei findet sich keine Notiz über die angebliche Stiftung des Eberhard von Pleis. Da aufserdem die Urkunde von 948 jene Stiftung eines Benediktinerkonvents in keiner Weise berührt, so erscheint es für historisch unerlaubt, von jener Urkunde Gebrauch zu machen; die Urkunde von 948 mufs als die älteste gelten.

Zeit der Karolinger gehörte der jetzige Siegkreis zum ripuarischen Franken und zwar zum Auelgau.[4]) Seit dem Jahre 1045 herrschte hier Pfalzgraf Heinrich, ein habgieriger und grausamer Mann. Auf seine festen Bergschlösser Siegburg und Blankenberg gestützt, fiel dieser im Jahre 1059 von seiner Feste Siegburg aus raubend und verwüstend in das erzbischöfliche Gebiet ein und drang bis in die Gegend von Deutz vor. Anno zog ihm mit den Waffen entgegen und es gelang ihm, den Pfalzgrafen zu besiegen und zum Gefangenen zu machen. Der Pfalzgraf bat den Erzbischof um Verzeihung und schenkte ihm den Siegberg als Zeichen seiner Reue. Dieses Eigenthum wurde ihm aber wieder streitig gemacht, als der Graf wenige Jahre später mit einem zahlreichen Heere im Jahre 1061 gegen Köln heranrückte. Heinrich erlag indefs zum zweiten Male dem Erzbischofe, wurde gefangen genommen und fand wenig später ein trauriges Ende.[5])

Nachdem Siegburg so in den unbestrittenen Besitz des Erzbischofs gekommen war, stand diesem kein Hindernifs mehr entgegen, seinen Wunsch, auf dem Siegberge ein Kloster zu errichten, zur Ausführung zu bringen, und so eifrig wurde das Werk betrieben, dafs schon am 22. September 1066 die Kirche zu Ehren des h. Michael eingeweiht werden konnte. Es sind vier ähnlich lautende Stiftungsurkunden der Abtei vorhanden, aber keine ist datiert. Sie fallen jedoch nach Lacomblet sämmtlich in die Jahre 1064 bis 1066. Anno gibt darin zunächst die Gründe an, welche ihn zum Klosterbau bewogen, und zählt dann die Orte auf, welche er dem neuen Kloster zum Unterhalt zugewiesen. Darunter befindet sich auch Oberpleis: *inter alias etiam bona justis nostris laboribus acquisita quasdam ecclesias eidem monasterio contulimus atque tradidimus. Ecclesiam, quae est . . . in Pleysa inferiore et superiore ex toto,* heifst es in der nach Lacomblet's Annahme ältesten Stiftungsurkunde. Diese Kirchen, so fährt die Urkunde fort, haben wir dem vorgemeldeten Kloster übergeben und den dort dienenden Mönchen alle Gebühr und Forderung des Einkommens dieser Kirchen auf immer verliehen, so zwar, dafs Alles, was aus denselben uns oder den Chorbischöfen oder den Dekanen zur festgesetzten Zeit zukam, jetzt zum Gebrauch der Mönche nach Gutachten des Abtes verwendet werden soll.[6]) Die Stiftung der Abtei Siegburg wurde am 15. Mai 1066 durch Papst Alexander II.,[7]) und am 8. Oktober 1069 durch Kaiser Heinrich IV. bestätigt.[8]) Seit dieser Zeit stand die Kirche von Oberpleis mit ihren Einkünften und Zehnten unter der Abtei Siegburg.[9]) Schon bald scheint dieselbe dort eine Niederlassung von Mönchen — in den Urkunden *cella* genannt — gegründet zu haben. In einer Urkunde des Erzbischofs Friedrich von Köln vom 6. Januar 1121, welche mit Rücksicht auf die stattgehabte Vermehrung der Mönchzahl zu Siegburg die abteilichen Einkünfte einer anderweitigen Regelung unterzieht, wird nämlich unter Anderem bestimmt, dafs der Propst von Oberpleis zu dem Ankauf von Fischen eine Mark beizusteuern habe für einen Hof, welcher früher zum Einkommen des Abtes gehört habe.[10])

Im Beginn des Jahres 1121 bestand somit schon in Oberpleis eine einem Propste unterstellte, von der Abtei Siegburg ausgehende Ordensniederlassung. Nachdem im Jahre 1132 ein Streit zwischen dem Cassiusstift zu Bonn und der Abtei Siegburg über das Eigenthum der Kirchen von Oberpleis und Hennef geschlichtet worden,[11]) wurden später durch die Grafen Heinrich und Eberhard von Sayn der Abtei mehrere ihrer Gerechtigkeiten in Oberpleis streitig gemacht. Dieselben mufsten sich jedoch gemäfs Urkunde vom Jahre 1182 zu

[4]) Ueber den Auelgau vergl. Oligschläger »Die Deutung alter Ortsnamen am Nieder- und Mittelrhein« (Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XXI., S. 170, 1870); über Auelgau und Auelberg, der von den Anfangs unseres Jahrhunderts mit der Katastrierung betrauten, mit Sprache und Geschichte des Landes gleich wenig vertrauten Feldmessern in den sinnlosen Oelberg umgetauft worden ist, vergl. »Histor.-kritische Erörterungen zur Geschichte der Pfalzgrafschaft am Niederrhein, mit besonderer Berücksichtigung des Auelgaues und der Abtei Brauweiler« (Annalen des histor. Vereins XV., S. 19, 1864).

[5]) Müller a. a. O. S. 38. Lacomblet a. a. O. I, Anm. zur Urkunde 202. Ennen »Geschichte der Stadt Köln« I., S. 310, 1863; Annalen XV a. a. O. S. 31.

[6]) Lacomblet a. a. O. I., Nr. 202.

[7]) Lacomblet a. a. O. I., Nr. 206.

[8]) Lacomblet a. a. O. I., Nr. 213.

[9]) *Ecclesia in Bleisa cum manso dotali et decima,* heifst es in der zweiten Stiftungsurkunde von Siegburg. — Lacomblet a. a. O. I., Nr. 203.

[10]) Müller a. a. O. I., Anh. S. XI., nach Kremer's Akad. Beiträgen: *porro sex marcas pro emendis piscibus, quarum unam praepositus de Pleysa pro elocatione villicationis, quae prius erat in manu abbatis.*

[11]) Lacomblet a. a. O. I., Nr. 314.

einem Vergleich verstehen, demzufolge ihnen innerhalb des Bannes und der Umgebung *(ambitus)* des abteilichen Hofes keine gräflichen Gerechtsame und Gewalt zustehen solle.[12]) Während bis zu dieser Zeit die Abtei Siegburg über die Pfarre Oberpleis nur das Patronat ausgeübt hatte, wurde dieselbe im Jahre 1192 durch Erzbischof Bruno III. von Köln der Abtei inkorporiert.[13]) Hatte diese als Patron der Kirche nur das Recht gehabt, einen fähigen Weltgeistlichen dem Archidiakon vorzustellen, so konnte der Abt nach der Inkorporation einen beliebigen Mönch seines Klosters, der nur der Investitur durch den Archidiakon bedurfte, zum Pfarrer berufen. In Bezug auf die Seelsorge war der Investierte dem Archidiakon und Erzbischof, in Bezug auf die Verwaltung der Einkünfte dem Abte unterworfen. Von dieser Zeit an war der Propst von Oberpleis zugleich Pfarrer dortselbst; „ist ein zeitlicher vom Gotteshaufs Sigibergh daselbst verordneter Probst *verus pastor Parochiae*", heifst es im Lagerbuch der Propstei Oberpleis von 1641, welches zugleich vermeldet, „dafs dieses Gotteshaufs und Probstey hat sowoll alle Adeliche alfs geistliche Freiheit, und mögte geschehen, dafs niemandt, so wegen begangener übelthat seine Zuflucht uff die Probstey nehmen würde, *sine gravi laesione praedictae Libertatis* sollte hinwegh genommen werden können". Diese Inkorporation ist zwar, wie die vielen vorhandenen Bestätigungsurkunden bezeugen, mehrfach angefochten worden, indefs ohne Erfolg, und ist die Verwaltung der Pfarre bis zur Aufhebung der Abtei im Anfang unseres Jahrhunderts mit der Propstei verbunden geblieben.

[12]) Lacomblet a. a. O. I., Nr. 483.

[13]) Lagerbuch der Probstey Oberpleis de 1641; im Pfarrarchiv zu Oberpleis befindlich.



Fig. I. Ansicht von Nordwest.

Eine auf Oberpleis bezügliche und vielleicht mit baulichen Vorgängen in Zusammenhang stehende Mittheilung findet sich dann noch in der Stiftungsurkunde der Abtei St. Cyriak bei Overrath, welche im November 1256 durch Abt Godefrid errichtet wurde. Bereits früher hatte dort eine Kapelle zu Ehren des h. Cyriakus bestanden, welche von der Abtei Siegburg abhängig war, und in der viele Wunder geschehen sein sollen. Es hatte sich hier durch die Opfer der Gläubigen eine grofse Geldsumme angesammelt. Einen Theil dieser Summe nun übergab der Abt mit Zustimmung des Erzbischofs der Propstei Oberpleis, weil dieselbe durch das Zusammenwirken verschiedener Umstände in grofse Schulden gerathen war und der Gefahr des Unterganges nahe stand.[14])

Hiermit enden die Urkunden, welche, wenn sie auch keine direkten Angaben über die Erbauung unserer Kirche enthalten, doch in Verbindung mit der Sprache, welche das Bauwerk selbst vernehmlich spricht, ausreichen zur Bestimmung der Bauzeit und der Bauperioden der Propsteikirche von Oberpleis.

Mit voller Bestimmtheit geht zunächst aus den angeführten Urkunden hervor, dafs in Oberpleis ehemals zwei Kirchen bestanden: eine Pfarrkirche und eine Propsteikirche. Die Pfarrkirche, genau datiert durch die Urkunde des Erzbischofs Wigfrid, war im Jahre 948, als ihr Pfarrbezirk bestimmt wurde, bereits fertig ge-

[14]) Müller a. a. O. I., Anh. S. II: *cum . . . cella monasterii nostri, quae dicitur Ovirinpleysa, immensitate debitorum obligata per accessiones usurarum et commessatio fidejussorum in dilapidationis urgeretur periculum nos de ipsa pecunia dedimus in solutionem debitorum centum marcas legalium coloniensium denariorum.*

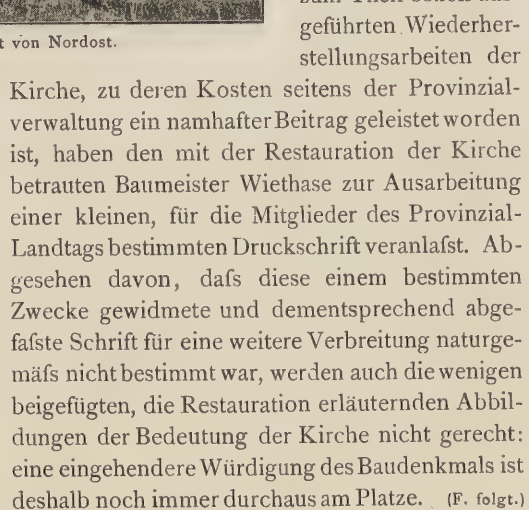
stellt. Ueber diese Kirche sind genauere Mittheilungen nicht erhalten. Sie wurde, als im Jahre 1803 mit der Aufhebung der Abtei Siegburg die Propsteikirche ihrer bisherigen Bestimmung als Klosterkirche entzogen und der Gemeinde als Pfarrkirche überwiesen war, als entbehrlich abgebrochen und das Terrain derselben zur Vergröfserung des Kirchhofes benutzt. Aufser Fundamentresten, welche beim Aufwerfen von Gräbern zu Tage kamen, hat sich nichts erhalten, was über ihre einstige Form Kunde geben könnte. Da die Klosterkirche besonders nach der Inkorporation naturgemäfs vorwiegend besucht wurde, ein sonstiger Grund zu einer Vergröfserung oder einem Umbau der Pfarrkirche auch nicht bekannt ist, so ist anzunehmen, dafs dieselbe in ihrem ursprünglichen Zustand auf unser Jahrhundert gekommen ist. Sie lag nördlich neben der Propsteikirche.[15])



Fig. II. Ansicht von Nordost.

Die Erbauung der Propsteikirche ist nicht so fest datiert, wie die abgebrochene Pfarrkirche. Auf Grund der mitgetheilten Urkunden kann aber als feststehend betrachtet werden, dafs der erste Bau in die Zeit zwischen 1066 und 1121 fällt. Er liegt nach 1066, weil die Propstei, welche als Filialstiftung von Siegburg ausgegangen ist, nicht älter als dieses sein kann, er liegt vor 1121, weil in diesem Jahre schon ein Propst — *praepositus de Pleysa* — vorhanden ist. Aus der ganzen Sachlage, wie sie in jener Urkunde von 1121 zu Tage tritt, kann aber der weitere Schlufs gezogen werden, dafs die Klosterniederlassung um diese Zeit schon vollständig organisiert war, ihre Gründung somit immerhin noch einige Jahrzehnte, also in das XI. Jahrh. zurückreichen wird. Wenn man hiernach die Erbauung der ersten Klosterkirche von Oberpleis in den Ausgang des XI. Jahrh. verlegen kann, so sprechen hierfür in dem vorhandenen Baubestande auch eine Reihe von Bautheilen, welche auf jene Zeitperiode hinweisen.

Die Kunstforscher haben der Kirche von Oberpleis bislang nur geringe Beachtung zu Theil werden lassen. Wo sie, wie in Otte's »Grundzügen«, in Lotz' »Kunsttopographie« Erwähnung findet, beschränkt sich dieselbe auf ihre einfache Namhaftmachung als romanische Klosterkirche. Im Jahre 1887 habe ich dieselbe auf Grund einer von mir vorgenommenen Aufnahme im Florentiusverein zu Münster einer Besprechung unterzogen, deren Ergebnisse in einem Referate im »Westf. Merkur« (No. 36) mitgetheilt sind.



Die geplanten und zum Theil schon ausgeführten Wiederherstellungsarbeiten der Kirche, zu deren Kosten seitens der Provinzialverwaltung ein namhafter Beitrag geleistet worden ist, haben den mit der Restauration der Kirche betrauten Baumeister Wiethase zur Ausarbeitung einer kleinen, für die Mitglieder des Provinzial-Landtags bestimmten Druckschrift veranlafst. Abgesehen davon, dafs diese einem bestimmten Zwecke gewidmete und dementsprechend abgefafste Schrift für eine weitere Verbreitung naturgemäfs nicht bestimmt war, werden auch die wenigen beigefügten, die Restauration erläuternden Abbildungen der Bedeutung der Kirche nicht gerecht: eine eingehendere Würdigung des Baudenkmals ist deshalb noch immer durchaus am Platze. (F. folgt.)



Freiburg (Schw.). W. Effmann.

[15]) Dafs Klosterkirche und Pfarrkirche unmittelbar nebeneinander lagen, kommt häufig vor; vollständig erhaltene Anlagen sind allerdings selten, weil bei der Aufhebung der Klöster die eine Kirche entbehrlich und abgebrochen wurde: ein Schicksal, welches meist die Pfarrkirche traf, indem die gewöhnlich bedeutsameren Klosterkirchen für den Pfarrgottesdienst übernommen wurden. Eine Anlage gleicher Art befand sich in dem Oberpleis benachbarten Benediktinerinnenkloster Vilich.

Die Kirche „Maria Himmelfahrt" zu Köln und ihr sogen. „Jesuitenstil".



Bereits am Schlusse des I. Jahrganges dieser Zeitschrift wurde der „kunsthistorische Roman" gewürdigt, den Cornelius Gurlitt in seiner »Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland« S. 20 f. über die Jesuitenkirchen zu Köln, Bonn, Koblenz und Düsseldorf erdichtet hat. Alle diese Kirchen wären demnach nur jesuitische Umbauten älterer Anlagen. Die Wichtigkeit der ehemaligen Jesuitenkirche zu Köln und die zahlreichen Irrthümer, welche hinsichtlich ihres Baues und ihrer Ausstattung in kunsthistorischen Büchern Platz fanden, berechtigen wohl, eine kurze aber quellenmäfsige Darlegung ihrer Geschichte hier zu geben.

Als erste Quelle dient dazu die im Pfarrarchiv derselben ruhende Geschichte des Kölner Jesuitenkollegiums. Sie ist von Jahr zu Jahr durch Zeitgenossen verfafst und bringt zu den Jahren 1618, 20, 21, 23, 27, 29, 31 vereinzelte Notizen, zum Jahre 1654 aber eine zusammenfassende Darlegung über die Förderung des Baues und seiner Ausstattung. Eingehende Nachrichten bietet auch das 1645 zu Köln gedruckte Buch des Aegidius Gelenius: »*De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae*« S. 503 f. Im Jahre 1729 erschien zu Köln bei Hilden die Schrift: »*Templi Mariani Agrippinensis PP. Societatis Jesu etc.*«, die mir aber nicht zu Gebote stand. Aus den genannten Werken schöpfte Reiffenberg für seine »*Historia Societatis Jesu ad Rhenum inferiorem*«, deren erster Band 1764 zu Köln gedruckt ward, während der zweite, nur handschriftlich vorhandene, zeitweilig im Kölner Stadtarchiv ruht. Weitere Nachrichten aus zeitgenössischen Handschriften und Büchern geben v. Mering und Reischert »Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln«, Köln 1844, I., 452 f. und Milz in drei Programmen des Königl. kath. Gymnasiums an Marzellen für 1886, 88 u. 89.

Als der Karthäuser Winheim 1607 sein »*Sacrarium Agrippinae*« veröffentlichte und darin die Kölner Kirchen beschrieb, wirkten die Jesuiten noch in der nördlich von der jetzigen Maria-Himmelfahrtskirche liegenden Kapelle des heil. Achatius. Als die Patres dieselbe am 17. September 1582 erlangten, hatte sie kaum je 30 Fufs Länge und Breite. Sie wurde darum auf 100 Fufs Länge bei 30 Fufs Breite erweitert und sammt vier Altären am 4. August 1583 durch den päpstlichen Nuntius Johann Franz, Bischof von Vercelli, eingeweiht. Bereits Gelen theilt die Inschrift ihres Portales mit: *Sanctissimae et individuae Trinitati in Honorem SS. Decem millium Martyrum Achatii et Sociorum eorundem Dedicatum, Renovatum vero et auctum Anno Domini MDLXXXIII.* Diese Achatiuskapelle brannte nun 1621 völlig nieder.

Vielleicht hat Gurlitt etwas davon gehört und daraus geschlossen, die jetzige Jesuitenkirche sei ein aus jener Achatiuskapelle entstandenes Gebäude. Dies ist indessen nicht richtig, obgleich es auch anderswo behauptet worden ist; denn bereits 1618 war durch den Nuntius Anton Albergati am 15. Mai der Grundstein zur neuen Kirche gelegt worden.[1]) Da der eben erwähnte Brand auch die Wohnungen stark beschädigt und die Bibliothek gänzlich zerstört hatte, wurde 1621 der Bau der Kirche wenig gefördert. Die ökonomische Leitung desselben lag in den Händen des Paters Heinrich Scheren, die technische hatte man dem Bruder Valentin Roth anvertraut. Letzterer war eigentlich Schreiner, zeichnete sich aber auch durch Kenntnifs des Bauhandwerkes rühmlichst aus. Beim Entwurf der Pläne hatte man viele berühmte Baumeister zu Rath gezogen, besonders den Pater Jo. Reinhard (Erhard) Ziegler S. J., geb. 1569, gest. zu Mainz 1636, der als Mathematiker Ruf hatte, mit Keppler in Korrespondenz stand und die Kollegien zu Mainz und Aschaffenburg als Rektor leitete.[2])

Im Jahre 1626 war der Rohbau im Wesentlichen vollendet. Pater Goswin Nickel, seit dem 28. Oktober Rektor des Kölner Kollegs, sorgte für die innere Ausstattung, besonders für die Herstellung der Kirchenbänke, der Beichtstühle, der Statuen Christi, Mariä und der Apostel an den Säulen des Mittelschiffes und für die Bemalung der Gewölbe. Die Kanzel kostete 500 Thaler und wurde vom Senator Wimmer geschenkt, den Hochaltar gab der Kölner Kurfürst Ferdinand. Für dessen Holzwerk und Statuen

[1]) Die Kirche ward also nicht „1602 begonnen", wie die Festschrift: »Köln und seine Bauten« (Köln 1888, Du Mont) S. 137 angibt.

[2]) Reiffenberg II., S. 34, verweist für Ziegler auf Menkens »Gelehrten-Lexikon« (Leipzig 1715), wo S. 2574 eine kurze Notiz über Ziegler gegeben ist. Seine Werke sind aufgezählt bei De Backer »Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus«. 2. Ed. III., p. 1719.

zahlte er dem Jeremias Geisselbrun[3]) 4000 Imperialen (Reichsthaler). Die Gemälde des Altares wurden zu München unter der Aufsicht des Kurfürsten Maximilian verfertigt.[4]) Da im Altarbau drei Bilder übereinander stehen, welche nach den Festzeiten geändert werden, war eine ganze Reihe von Gemälden zu malen. Der Schenkgeber liefs auf zwei im Altar angebrachten Schilde die Widmung schreiben: *Regi saeculorum immortali et invisibili, qua in carne visibili nato, qua circumciso, qua Gentibus Duce stella revelato Ferdinandus Dei gratia Comes Palat. Rheni. — Utriusque Bavariae Dux, Archiepiscopus et Elector Coloniensis, Sac(ri) R(omani) I(mperii) P(rinceps) hanc Aram debitae devotaeque servitutis atque delictionis obsequio MDCXXVIII.* Eine ähnliche, schon von Gelenius gegebene Inschrift bezeugt, dafs der im südlichen Seitenchor errichtete Marienaltar in demselben Jahre 1628 vom Grafen Franz Wilhelm von Wartenberg, Bischof von Osnabrück, geschenkt ward. Für die Vergoldung zahlte er 800 Imperialen, für die von Seghers zu Antwerpen gemalten Altarbilder 400. Den Altar des nördlichen Seitenchörchens stiftete zu Ehren des heil. Kreuzes Elisabeth Becker. Auch sie gab 800 Imperialen für die Vergoldung und 400 für die von Seghers gemalten Bilder. Westlich vom Kreuzarm sind neben den Seitenschiffen zwei Kapellen angelegt, deren nördliche dem heil. Ignatius gewidmet ist, während die südliche den Namen des heil. Franz Xaverius trägt. Aegidius Kamp gab für die Vergoldung des Ignatiusaltares 400 Imperialen und sandte laut der *Historia domus* „für die Gemälde, welche die Bestätigung der Gesellschaft Jesu darstellen, dem Rubens, dem berühmtesten Antwerpener Maler jener Zeit, 1000 Brabanter Gulden". Die Kosten des Xaveriusaltars trugen die Geschwister Lith. Für die Vergoldung des Altares und der Statuen zahlten sie 400 Imperialen und „sandten 300 Brab. Gulden nach Antwerpen, dem Maler besten Rufes, van Dyck, der zum Dienste des Königes nach Spanien berufen war". Die Gemälde sollten darstellen, wie der heil. Franz Xaver in Japan vom Könige von Bungo freundlich aufgenommen ward. Manche Kunstkenner wollen nicht zugeben, dafs die jezt vorhandenen Gemälde jener Altäre von Rubens und van Dyck stammen. Entweder hätten diese Maler dann die Bestellung nicht ausgeführt oder die Bilder wären verwechselt, wenn nicht vielleicht eine Uebermalung sie verdarb. Jedenfalls scheint eine gründliche Untersuchung angezeigt.[5])

Bereits 1627 führten die Schüler des Gymnasiums in der Kirche drei Tage lang ein Schauspiel zur Verherrlichung des heil. Königs Stephan I. von Ungarn auf. Am 24. Febr 1629, dem Festtage des heil. Matthias, Samstag vor Quinquagesima, zogen die Jesuiten um 2 Uhr Nachmittags in feierlicher Prozession und in Begleitung des Erzbischofes von der St. Andreaskirche aus mit dem hh. Sakrament in ihr neues Gotteshaus ein.

Am Feste Maria Verkündigung (25. März) wohnte der Kurfürst dem Gottesdienst daselbst bei. Er schenkte zur Erinnerung daran eine silberne Lampe und gab ein Kapital her, mittelst dessen Zinsen sie allezeit vor dem Marienaltar brennen sollte. Die Gesammtkosten der Kirche wurden auf 130 000 Rthlr. veranschlagt. Kurfürst Maximilian von Bayern zahlte davon 80000 Frankfurter Gulden, von denen jeder 1 Kölner Thlr. an Werth gleichkam.[6]) Andere Wohlthäter gaben gröfsere oder kleinere Summen; so schickte im Jahre 1623 der Kölner Kurfürst 12000 Rthlr.

Dafs indessen die Ausstattung im Jahre 1629 noch nicht ganz vollendet war, erhellt schon daraus, dafs die feierliche Konsekration erst am 6. Mai 1678[7]) durch den Weihbischof Paul von Aussem vollzogen wurde. Man arbeitete, wie z. B. die auf den Schränken und Brüstungen der Sakristei angebrachten Jahreszahlen beweisen, bis ins XVIII. Jahrh. hinein an der Vervollkomm-

[3]) Püttmann »Kunstschätze am Rhein« S. 404, sowie v. Mering und Reischert »Die Bischöfe« I., S. 471 irren, wenn sie Kanzel und Hochaltar als Werke des J. F. van Helmont, eines Künstlers des XVIII. Jahrh., ausgeben. Vergl. Merlo »Nachrichten« S. 173 u. 126. Nach Merlo lieferte Geisselbrun auch die an den Säulen stehenden Apostelfiguren.

[4]) Die »Historia domus« sagt ausdrücklich, jene Bilder seien zu München gemalt worden. Nach Merlo »Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölner Künstler« S. 423 wären sie zu Köln durch Cornelius Schut, „einen der begabtesten Schüler" von Rubens († 1660), entstanden.

[5]) Die bei v. Mering und Reischert »Die Bischöfe« I., S. 471 gegebene Nachricht: „Das Gemälde in der Ignatiuskapelle daselbst ist von Hülsmann" bezieht sich auf eine von Fuckerad angefertigte Kopie des Martyrtodes der heil. Cäcilia von Johann Holtzman. Hartzheim »Bibliotheca Coloniensis« S.181.

[6]) Die bei Mering und Reischert II., S. 467 erwähnte Schenkung von 30 000 Gulden war also nur ein Theil der Beiträge des Kurfürsten. Vgl. »Programm des Gymnasiums« 1888, II., Anm. 6.

[7]) Nicht 1629 wie das »Programm des Gymnasiums an Marzellen« 1886, I., S. 21 angibt. Der Weihbischof Aussem fungirte nur von 1675 bis 1679.

nung der Ausstattung. Pater Bernard Fuckerad († 1662 zu Köln) fertigte die zwischen den (22) Beichtstühlen der Kirche angebrachten acht Bilder mit Szenen aus dem Leben der Gottesmutter.[8]) Da die *Historia domus* ausdrücklich sagt, die überlebensgrofsen Büsten der Heiligen Aloysius, Rosalia und (1652) Gerold seien im Hause von Brüdern, die das Goldschmiedehandwerk verstanden, angefertigt worden, werden auch die übrigen Büsten und viele silberne Leuchter und Kelche des ehemaligen Kirchen-Schatzes von ihnen stammen. Ein Mitglied des Ordens, von der Ka, fertigte die reiche, aus weifsem Marmor ausgemeifselte Kommunionbank nach den Entwürfen des Paters Adam von Wihlig. Das auf ihrer Rückseite stehende Chronogramm: *IesV eVCharIstICo DeVote posVere* (1723) und die auf einer Seitenwange angebrachte Jahreszahl 1724 bezeichnen die Jahre der Vollendung und Aufstellung.[9])

Zur Herstellung der drei 1631 aufgehängten, 7242, ca. 4000 und ca. 2000 Pfund schweren Glocken schenkte Tilly elf zu Magdeburg erbeutete Kanonen. Die Gesammtkosten des von Joh. Reuter von Mainz zu Köln geleiteten Gusses stiegen auf 1500 Rthlr., von denen Cäcilia und Elisabeth Lith 400 gaben, nebst 200 (500?) Pfund Zinn. Eine vierte spätere Glocke erhielt die bezeichnende Inschrift: *AD sCoLaM VoCo (1755).*

Es ist hier nicht der Ort, auf weitere Einzelheiten einzugehen. Vielleicht stellt Jemand sie einmal in einer rheinischen Zeitschrift für Provinzialgeschichte zusammen. Das Gesagte genügt, um die kunstgeschichtliche Bedeutung der Kirche darzuthun.

Freilich ist ihre Fassade wenig geeignet, einen befriedigenden Eindruck zu machen, weil die beiden sie einschliefsenden Thürme romanische Grundformen nachahmen, das grofse Fenster in der Mitte sowie die Seitenfenster, gothisch gebildet, die Strebepfeiler dagegen mit Renaissanceformen umsäumt sind und unter geschweiften Giebeln enden. Desto gewaltiger ist der Eindruck des Innern.[10]) Die Einheit, welche alle Verzierungen und Ausstattungsgegenstände beherrscht und sie, obgleich sie die Kirche füllen, zusammenhält und ordnet, wirkt überraschend.

Wichtiger ist die Steigerung von Westen nach Osten, bis alles in dem in voller Lichtwirkung stehenden Hochaltar seinen Gipfelpunkt erreicht. Grundrifs und Aufbau der Kirche selbst sind gothisch. Nach Angabe älterer Quellen ist sie 204 Fuss (fast 66 *m*) lang, 84 breit und 86 hoch. Die Höhe des Mittelschiffes beträgt also etwas mehr als dessen doppelte Breite und etwa $^2/_5$ der Länge. Das Schiff hat bis zur Vierung sieben Joche. Das erste, breiter gehaltene, trägt eine Orgelbühne, die folgenden haben oben eine Empore mit einer „durchbrochenen, spätgothischen, ungemein zierlichen steinernen Brüstung". Das achte, wiederum breitere Joch ist als Querhaus gebildet, an das sich zwei mit fünf Seiten des Achteckes geschlossene Kapellen anlehnen. Das Mittelschiff setzt sich im Chore noch in drei Jochen fort und endet dreiseitig. Sechs gewaltige Fenster steigern dort das Licht des Querhauses und wirken doppelt hell, weil dort alle Holzbekleidungen der Wände, der Hochaltar und die Ornamente in Weifs und Gold gehalten sind, während die Bekleidung der Seitenschiffmauern die dunkele Farbe des Eichenholzes behielten. Alle Schiffe sind mit reichen Sterngewölben bedeckt. Dagegen ist der reiche Zierrath, welcher die Konsolen, die Bogenzwickel der Emporen, die Kapitäle der runden Säulen die oberen Bogen und die Rippenanfänge begleiten, im unruhigen Stile des XVII. Jahrh. gehalten. Die Figuren des Mittelschiffes und der Altäre haben „flatternde und scharfkantige Gewänder mit mafslosem Haarwuchs und unwahren Geberden .... Und doch, insofern das ganze Binnenwerk wieder in einem einheitlichen Geiste und unerschöpflicher Phantasie hergestellt ist, kann man ihm die gebührende Anerkennung nicht versagen".

Die seit einigen Jahren begonnene Restauration hat die Wirkung des Innern bedeutend gesteigert, weil sie durch neue Chorfenster reichlicheres Licht schaffte, die Altäre von einer alten Schmutzdecke reinigte und einem Theile der Gewölbe ihre alten Verzierungen wiedergal Leider verboten die beschränkten Mittel, von

[8]) Nach Hartzheim »Bibliotheca Coloniensis« S. 32 malte Fuckerad auch viele im Kolleg aufgehängte Bilder, besonders diejenigen des Refektoriums. Vgl. Merlo »Nachrichten« S. 120. Ueber eine seiner Kopien Hartzheim l. cit. S. 180 bei Holtzman.

[9]) v. Mering II., S. 469. Im Jahre 1701 starb der Bruder Thomas Zolschreiber, der als Schmied, Maler und Bildhauer sich um die Kirche und das Kolleg verdient gemacht hatte.

[10]) Vgl. in der Festschrift »Köln und seine Bauten« Fig. 106 bis 109 Grundrifs sowie Ansichten des Aeufsern und Innern, bei Mohr »Die Kirchen von Köln«, S. 187 f. eine ästhetische Würdigung des Baues.

den ehedem ganz vergoldeten Bildwerken die späterhin aufgetragene Oelfarbe zu entfernen. Möchte der mittlere, spät eingefügte Theil der Orgel, wodurch das Licht des Westfensters gehindert wird, den unteren Theil der Kirche und die Gewölbe zu erhellen, geändert werden. Die Erneuerung der übrigen Gewölbemalereien, unter der kundigen Leitung des Kanonikus Göbbels und eine gründliche Reinigung der alten Ornamente, Vergoldungen und Holztäfeleien wird dann die begonnene Restauration vollenden.

Nicht selten wird die Kölner Maria Himmelfahrtskirche als Typus des Jesuitenstiles bezeichnet. Wahr ist, dass sie den ersten Rang einnimmt unter einer Anzahl um dieselbe Zeit entstandener rheinischer und westfälischer Jesuitenkirchen. Die Pläne der 1618 bis 1628 zu Aachen erbauten Jesuitenkirche [11]) haben jedenfalls bei der Kölner gedient. Die Anlage ist hier wie dort im Wesentlichen dieselbe; doch schliefst sich der Kölner Bau enger an gothische Formen an. Als Vorstudie zu den beiden genannten Gotteshäusern diente die 1613 bis 1617 errichtete Koblenzer Jesuitenkirche. [12]) Noch älter ist die 1590 bis 1597 erbaute Jesuitenkirche zu Münster, jünger die grofsartige Jesuitenkirche zu Paderborn.[13]) Die dem heil. Andreas gewidmete Kirche zu Düsseldorf [14]) wurde 1622 begonnen und hat wie jene anderen, ebenerwähnten Gotteshäuser Emporen, ordnet sich aber weit mehr in all ihren Formen der damals üblichen Bauart unter. Eigenthümlich ist allen diesen Kirchen mehr oder weniger die gothische Anlage des Kernes, die Errichtung von Emporen und die Gröfse der um das Chor herumgehenden Sakristeien. Indessen sind solche Emporen am Rheine nichts Neues. Finden wir sie doch in Limburg, Koblenz, Neufs, Roermond, Werden und in vielen kleinen rheinischen Kirchen. Sie waren eben eines der Mittel, die man anwandte, um möglichst viel Raum zu gewinnen. Dafs sie in jenen Jesuitenkirchen für die Schüler angelegt worden seien, läfst sich schwerlich beweisen. Das Einzige, was charakteristisch bleibt, ist die Gröfse der Sakristei. Diese aber hat den Charakter der Anlage wenig beeinflufst, höchstens bewirkt, dafs das Chor um ein oder zwei Joche länger wurde. Doch kommen so lange, zu feierlicher Entfaltung des Gottesdienstes sehr geeignete Chöre schon im Mittelalter oft vor.

Die wenigen Kirchen, welche mit der Kölner Himmelsfahrtskirche eine baulich und kunsthistorisch ganz interessante Gruppe bilden, verdienen aber keineswegs als Vertreter eines eigenen „Stils“ angeführt zu werden. „Jesuitenstil“ kann derselbe schon deshalb nicht genannt werden, weil in Süddeutschland und erst recht in weiter entlegenen Gegenden die Kirchen der Jesuiten ein ganz anderes Aussehen haben. Eine eingehende Vergleichung der in europäischen und aufsereuropäischen Ländern von oder für Jesuiten in den drei letzten Jahrhunderten erbauten Kirchen beweist mit Evidenz, dafs diese Ordensleute sich nach dem Geschmacke ihrer Zeit und ihres Landes richteten. Andere Orden sowohl als Weltgeistliche, denen grofse Kirchen nöthig waren, und die zu Ehren Gottes schöne Gebäude mit einer des Gottesdienstes würdigen Ausstattung errichteten, haben gerade so gebaut. Der Name „Jesuitenstil“ ist entstanden wie jener der Gothik. Unwissende Aesthetiker, denen die Kunst der zweiten Hälfte des Mittelalters so wenig zusagte, dafs sie dieselbe als barbarisch ansahen, gaben sie aus als Rest der von den Gothen nach Italien gebrachten Verwilderung und der durch dies Volk angeblich unterbrochenen klassischen Erinnerungen. Ebenso haben Leute, denen die mittelalterliche Kunst über alles ging, das, was ihnen in deutschen Kirchenbauten der nachgothischen Periode nicht gefiel, mit dem Namen der viel gehafsten und verleumundeten Jesuiten zusammengeworfen. Den Namen der Gothik behalten wir, weil er, abgesehen von seinem Ursprunge und seiner Etymologie, einen bestimmten Stil, eine fest umgrenzte Kunstepoche bezeichnet. Der Name Jesuitenstil aber bezeichnet, wie man schon bei aufmerksamer Vergleichung der zuweilen gegebenen Definitionen erkennt [15]), nichts Bestimmtes, umfafst keinen durch charakteristische Merkmale abgeschlossenen Kreis von Bauten oder Kunstwerken. Er wird noch lange bleiben; berechtigt ist er nie gewesen, wird er nie sein.

Steph. Beissel S. J.

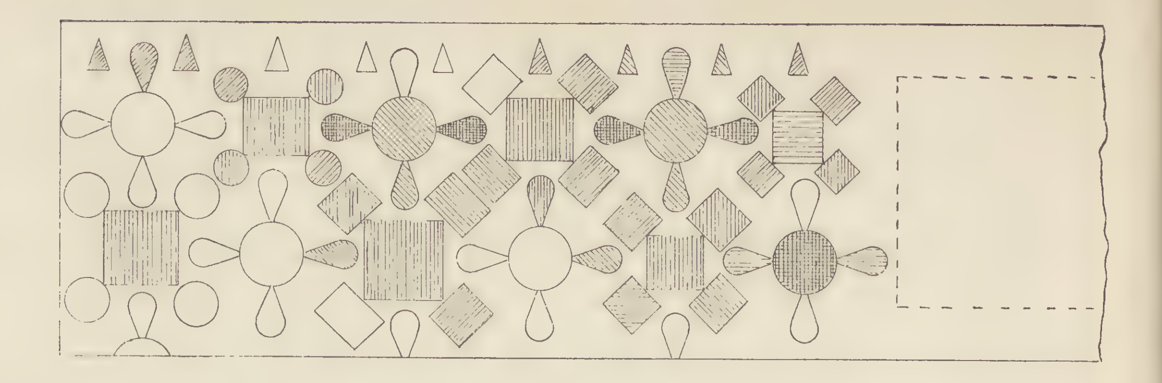
[11]) Reiffenberg I., S. 497; »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« 1883, V., S. 75 f. »Die Jesuitenkirche zum heil. Michael in Aachen«.

[12]) »Rheinischer Antiquarius.« Mittelrhein I., S. 1. Zweiter Abdruck, Koblenz I., S. 523 f.

[13]) Reiffenberg I., S. 271 u. 329.

[14]) Reiffenberg I., S. 517.

[15]) Man vergleiche z. B. Gurlitt »Geschichte des Barockstiles« S. 4, 15 f., 26 f.



Neuentdeckte Steinstufe mit Marmoreinlagen des X. Jahrh.

(Mit Abbildung.)



Unter den mannigfachen interessanten Fundstücken, welche, bei Gelegenheit der augenblicklich an der Pantaleonkirche in Köln vorgenommenen Restaurirungsarbeiten zu Tage gefördert, Zeugnifs ablegen von der ehemaligen reichen Ausstattung dieser bedeutenden Anlage des Benediktinerordens befindet sich ein origineller Stein, den die vorstehende Abbildung nach genauem Aufmafs darstellt.[1] Es ist eine 12 *cm* starke Kalksteinplatte von 1,16 *m* Länge und 0,37 *m* Breite, welche in höchst eigenthümlicher Weise mit eingelegten fremden Steinarten dekorirt ist, die mit Mörtel in den für die einzelnen Steinstückchen ausgearbeiteten Vertiefungen befestigt sind. Das quer durchschnittene Ornamentmuster und die fugenrecht bearbeitete untere Kante der Platte lassen mit Sicherheit erkennen, dafs neben dieser (in der Breitenrichtung verstanden) noch eine zweite sich befunden haben mufs, auf welcher das Ornament seine Fortsetzung gefunden hat. Ob auch in der Längsrichtung der Stein noch eine Fortsetzung gehabt hat, läfst sich mit gleicher Sicherheit nicht schliefsen, da das Ornament die Plattenoberfläche nicht in ihrer ganzen Länge ausfüllt; die Vermuthung spricht dafür.

Ueber die ursprüngliche Bestimmung der Platte dürfte es schwierig sein, eine auf Zuverlässigkeit Anspruch machende Behauptung aufzustellen. Zwar hat sie, wie ihre starke Abnutzung nach beiden Längskanten hin zeigt, eine Zeit lang als Schwelle gedient, doch scheint sie dieser Bestimmung erst unterzogen worden zu sein, nachdem sie bereits von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt war. Für diese Muthmafsung nämlich spricht die Erwägung, dafs die erwähnte Abnutzung des Steines an beiden Längsseiten gleichmäfsig erfolgt ist, eine Art des Verschleifses, die nicht hätte eintreten können, wenn nicht beide Kanten völlig freigelegen hätten, wie dies bei einer Schwelle der Fall ist. Und da nun nach den übrigen Auseinandersetzungen jedenfalls die eine ihrer Längskanten ursprünglich sicher nicht freigelegen hat, so ist der Schlufs wohl gerechtfertigt, dafs sie als Schwelle erst verwendet wurde, nachdem der ursprüngliche Zusammenhang dieses Bautheils bereits eine Veränderung erfahren hatte. Immerhin aber wäre vielleicht die Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen, wonach die in Rede stehende Platte den Theil eines Bodenbelages von nicht zu grofsen Dimensionen (etwa des Podiums vor dem Hochaltar) gebildet hat. Dafs sie ein Bestandtheil einer gröfseren Fufsbodenfläche, etwa im ganzen hohen Chor oder in einer Kapelle gewesen ist, scheint deshalb nicht wahrscheinlich, weil die eben geschilderte Technik der Ornamentirung derjenigen, wie sie für Fufsböden seit ältester Zeit als Mosaik üblich war, nicht entspricht, und auch für die Benutzung als Fufsboden bei der ungleichmäfsigen Widerstandsfähigkeit der verschiedenen Steinsorten insofern wenig geeignet erscheint, als sich sehr bald Unebenheiten bemerkbar gemacht haben würden, wie sie jetzt an dem vorhandenen Reststück wahrzunehmen sind. Wahrscheinlicher ist somit die Annahme, dafs die erwähnte Platte den Theil einer senkrechten Wandung gebildet hat, wie etwa die Vorderseite eines Altars, einer Schrankeneinfassung oder von etwas Aehnlichem. Zwar finden sich im Fufsboden der Kirche S. Gereon in Köln kleine quadratische genau in

[1] In der Abbildung bedeuten die Schraffirungen: Porphyr, verde antico, dunkelgrüner Marmor, fleischfarbiger Marmor, schwarzer Schiefermarmor.

derselben Weise mit fremden Steinarten ornamentirte Platten; doch würde dieser Umstand der oben geäufserten Auffassung nicht entgegenstehen, so lange nicht nachgewiesen ist, dafs diese Platten wirklich von einem früheren Fufsbodenbelag in S. Gereon herrühren, und nicht vielmehr ebenfalls Reste eines anderen senkrechten Flächenarchitekturtheils sind. Für diese letztere Auffassung scheint zu sprechen, dafs in den Abbildungen der Ada-Handschrift in Trier auf der Vorderseite der Bänke oder Sessel, welche den Evangelistenfiguren als Sitz dienen, also an einer senkrechten Fläche, sich ein ganz ähnliches Ornament findet.

Was endlich die Zeitbestimmnng anbetrifft, so dürfte es in dieser Beziehung vielleicht bemerkenswerth sein, darauf hinzuweisen, wie die eigenthümliche Belebung und Ausschmückung der Fläche mit eingebetteten edleren Steinarten lebhaft erinnert an die bei den Prachtbuchdeckeln schon im X. Jahrh. angewandte Manier, mit der Einschränkung allerdings, dafs in letzterem Falle, wo es sich für Gegenstände zum Handgebrauch um kleinere Flächen handelte, kostbarere Materialien verarbeitet wurden. Das Prinzip der Flächenbehandlung ist jedoch dasselbe. Vergleicht man nun z. B. die Ornamente des aus dem X. Jahrh. stammenden Echternacher Evangeliars mit dem hier abgebildeten, so findet man fast genau dasselbe Motiv des Kreises, der von vier rechtwinkelig zu einander gestellten, blatt- oder herzförmigen Steinstücken umgeben ist, bei beiden. Ein ähnliches Ornament ist abgebildet an dem Sitz des Evangelisten Mathäus in der oben erwähnten Ada-Handschrift. Zieht man weiter die naive und unbeholfene, noch wenig Uebung verrathende Zusammenstellung des Ornaments auf der abgebildeten Platte in Betracht und berücksichtigt man, dafs die aus dem Ende des X. Jahrh. stammende Platte auf dem Grabmal des Erzbischofs Gero im Kölner Dom zwar dieselben Steinarten, aber in vervollkommneter regelmäfsigerer Musterung zeigt, so wird man die vorliegende Platte dem Anfang, spätestens der Mitte des X. Jahrh. zuweisen können.

Köln. L. H.

Reliquiar in Medaillon-Form aus dem Anfange des XIII. Jahrh.

Mit 2 Abbildungen.

Phylacteria wurden besonders die zum Anhängen bestimmten Reliquien-Behältnisse genannt, die, zumal im Mittelalter, vielfach getragen wurden. Bald kleiner, bald gröfser, je nachdem sie für den privaten oder für den öffentlichen Gebrauch bestimmt waren, erschienen sie in den mannigfaltigsten Formen und, wie sie in alten Schatzverzeichnissen häufig erwähnt werden, so begegnen sie auch noch zahlreich in Kirchenschätzen und Museen, in öffentlichen und privaten Sammlungen. Im XIII. Jahrh., in welchem der Reliquienkultus wie die Goldschmiedekunst in hoher Blüthe stand, scheinen gerade diese Behältnisse besonders beliebt gewesen zu sein, namentlich eine besondere Art derselben, welche aus einem auf der Vorder- und Rückseite ganz mit Metall bekleideten, mehr oder minder reich verzierten Holztäfelchen besteht. Ihnen wird der allgemeinere Name *„phylacterium“* auch als besondere Bezeichnung beigelegt, neben welcher auch die als *„encolpium“* besteht, worunter ein Reliquiar in Form eines Medaillons verstanden zu werden pflegte. Die Medaillon-Form ist den Phylakterien eigen, bald in runder, bald in ovaler, am meisten in Vierpafsgestalt. Ihre Verzierung ist bald eine reichere, bald eine einfachere, und wohl alle Techniken, über welche die romanischen Goldschmiede verfügten, sind in ihnen zur Anwendung gebracht: Giefs-, Treib- und Stanzverfahren, Email, Niello und Schmelzfirnifs, Filigran, Gravur und Steinfassung, so dafs die reicher behandelten Exemplare von ebenso mannigfaltiger als glänzender Wirkung sind. An den Ufern der Maas scheinen sie mit Vorliebe gebraucht worden zu sein; denn dort haben sie sich in verhältnifsmäfsig grofser Anzahl erhalten und die Art ihrer Verzierung weist auf die dortigen Werkstätten hin. Auf den Alterthümer-Ausstellungen zu Lüttich (1881), zu Brüssel (1880 und 1888) waren sie in erheblicher Anzahl und vorzüglichen Mustern vertreten und in dem Katalog der letzteren (S. 59 bis 63) finden sich deren neun beschrieben, von denen Reusens in seinen »Eléments d'archéologie chrétienne« Bd. II, S. 381/82, einige abgebildet hat.

Zu den bis jetzt bekannten Exemplaren tritt als ein ganz eigenartiges dasjenige hinzu, welches hier von der Vorder- und Rückseite in natürlicher Gröfse abgebildet erscheint. Es ist vor Kurzem in den Besitz des Hofantiquars Adolph Fröschels in Hamburg übergegangen und ver-



dient wegen seiner aufsergewöhnlichen Verzierungsart und wegen seiner reichen Inschriften eine nähere Prüfung.

Eine ungefähr 3 *cm* dicke Eichenholzscheibe bildet den Kern, der überall mit aufgehefteten Silberfolien umkleidet ist. Diese sind mit steinverziertem, vergoldetem Filigranrand, emaillirten Radialstreifen und eingeschlagener Legende einerseits, mit vergoldetem Filigranschmuck und Steinfassungen andererseits bedeckt, und eine ebenfalls eingestanzte Inschrift läuft rings um den Reifen. Die letztere lautet: + AÑO · DNI · M · CC · XLVII · I · FESTO · APL'CR · PETRI · PAVLI · RENOVATA · E · H · ROTA · ET · HEC · RELIQIE · I̅EA · RECDIE · D · VESTE · DNI · ANDREE · A · BARTHOLOMEI · THOME · SYMON · STEPI · M · AGNETI · MAVRICII · MARTINI · +, die Fortsetzung derselben in den beiden Kreisausschnitten: + GORDIANI · EPIM|ACHI · CORBIN|IANI · DION|ISII · PAN + PANTHALEONIS · MR · CASSIANI · E · AL · MAR ·

Die dem anderen Kreisausschnitte aufgeheftete eingravirte Inschrift lautet: *Hoc osculum renovatū est sub Christofero Boner abbate huius monasterii marchtalli anno 1558 9 maii.*

Von einer zweifachen Restauration berichten also die beiden Inschriften, von einer im



Jahre 1247 vorgenommenen, welche wohl nur in der Beifügung der Majuskelinschrift bestanden hat, und von der im Jahre 1558 vollzogenen, welche in der Erneuerung einiger Steine und in dem Anbringen der beiden Ringe bestanden zu haben scheint. Das in der späteren Inschrift erwähnte Kloster Marchtal war ohne Zweifel die in Württemberg zwischen Riedlingen und Ehingen gelegene Prämonstratenserabtei.

Obgleich den Verzierungen beider Seiten die Kreuzform zu Grunde liegt, so ist jede doch durchaus originell behandelt, die Niellostreifen der einen wie die Filigranbalken der anderen Seite, und die aus Bergkrystallen, Topasen, Achaten und Glasflüssen bestehenden Steine bestimmen ebenso sehr den Eindruck des Ganzen, wie die einzelnen Filigranknötchen den flotten Rankenzügen ihre Wirkung sichern. Der Goldschmied kann hier ersehen, wie mit geringen Mitteln, aber in deren bestimmter Anwendung, grofse Effekte erreicht werden können. Schnütgen.

Nachrichten.

Neuentdeckte ornament. Malereien in einer baierischen Zisterzienser-Kirche des XII. Jahrh.

Die in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher wenig beachtete Zisterzienser-Kirche zu Walderbach in der Oberpfalz (zum erstenmale näher beschrieben von Dr. Berth. Riehl im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1891, XIV. Heft 5) wurde in jüngster Zeit einer theilweisen Restauration unterzogen, wobei die alte Bemalung in ziemlich guter Erhaltung zu Tage trat. Die auch architektonisch sehr bedeutsame Kirche wurde in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. und zwar als Hallenkirche unter Verwendung des Spitzbogens in den Abseiten erbaut. Die Bemalung beschränkt sich auf die Gurtbögen der drei Schiffe und die im Hauptschiffe dazwischen gespannten starken Diagonalrippen und verzichtet auf jeden figürlichen Schmuck. Dafür zeigt sie überaus zierliche und originelle geometrische Muster, in welche sich stellenweise theils noch streng romanisch stilisirtes, theils schon vom Lebenshauch der Gothik etwas berührtes Laubwerk flicht. Der malerische Gesammtschmuck ist in nur drei bis vier feingestimmten Tönen (roth und weifs, dazu blau-grau oder gelblichroth und einmal etwas grün) ausgeführt, erzielt aber bei aller Schlichtheit durch die Betonung der konstruktiven Glieder eine bedeutende Wirkung, die durch den warmen Steinton der Pfeiler und Dienste noch gehoben wird.

Wir hoffen, dafs die sorgfältigen Aufnahmen des Bauwerkes und seiner Bemalung, welche der verdienstvolle Leiter der Restauration, Herr Kgl. Bauamtsassessor Fr. Niedermayer in Regensburg, gefertigt hat, bald durch eine Publikation der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden als lehrreicher Beitrag zur Kenntnifs der Zisterzienserkunst in Altbaiern.

Regensburg. Adalbert Ebner.

Bücherschau.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Von Prof. Dr. Paul Lehfeldt. Heft VIII: Herzogthum Sachsen-Coburg u. Gotha. Amtsgerichtsbezirk Gotha. — Heft IX: Fürstenthum Reufs ältere Linie. Amtsgerichtsbezirke Greiz, Burgk u. Zeulenroda. — Heft X: Herzogthum Sachsen-Coburg und Gotha. Landrathsamt Waltershausen. Amtsgerichtsbezirke Tenneberg, Thal und Wangenheim. — Heft XI: Amtsgerichtsbezirk Tonna. — Heft XII: Fürstenthum Reufs jüngere Linie. Amtsgerichtsbezirke Schleiz, Lobenstein und Hirschberg. — Heft XIII: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirk Allstedt. Jena 1891, Verlag von Gustav Fischer.

Diese sämmtlich im Laufe des Jahres 1891 erschienenen 6 Bändchen beweisen deutlich genug den wackeren Fortschritt dieses hier wiederholt im Sinne warmer Anerkennung besprochenen Unternehmens. In den an Denkmälern reicheren Bezirken weifs der Verfasser sich in Bezug auf Beschreibung und Abbildung die Beschränkung aufzuerlegen, die nun einmal in einem solchen Werke nothwendig ist, aber auch in den ärmeren und öderen Bezirken versteht er es vortrefflich, durch besonders sorgsames Nachforschen und durch liebevolle Vertiefung in die Details eine verhältnifsmäfsig reiche Ausbeute zu erzielen. So ist es ihm gelungen, mehrere romanische, früh- und spätgothische Bauten bezw. Ueberreste derselben, sowie bedeutsame Renaissance- und besonders Barock-Anlagen mit reicher ornamentaler Ausstattung, in die Kunstgeschichte einzuführen. Grabsteine erscheinen aus der frühgothischen Periode bis in die Rokoko-Zeit in grofser Anzahl und in merkwürdigen Exemplaren. Für die Holzskulptur, zumal gegen Schlufs des Mittelalters, liefert er reiche Beiträge und auch die metallischen und Textilkünste gehen keineswegs leer aus. Am inhaltreichsten ist natürlich das VIII., die Residenz Gotha behandelnde Heft, obwohl es mit den gewaltigen Schätzen des Museums nur im Ueberblick bekannt macht. S.

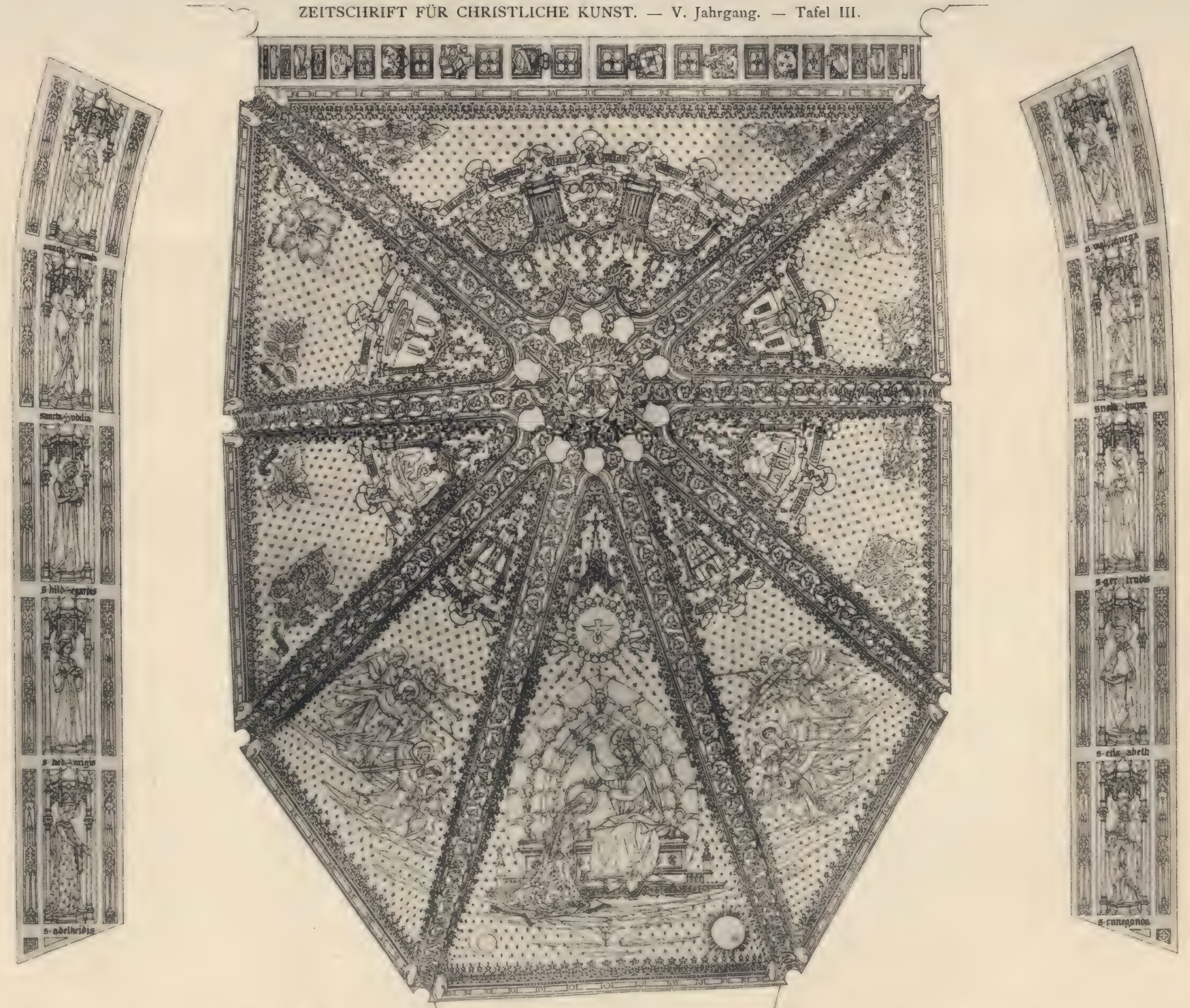
La divina comedia con commenti secondo la scolastica del P. Gioachino Berthier, dei pred. professore di teologia nell' universita di Friburgo. Vol. I. fasc I. Freiburg (Schweiz) 1892, Univ.-Buchhdlg.

Eine grofsartig angelegte Ausgabe von Dante's »Göttliche Komödie«, die in 50 Lieferungen erscheinen und für Subskribenten 120 fr. kosten soll. Die erste Lieferung enthält die Einleitung und die beiden ersten Gesänge des „Inferno". Nicht weniger als 3 Bildtafeln und 37 dem Texte eingereihte, zumeist auf photographischen Aufnahmen beruhende Abbildungen illustriren das Gedicht und seinen umfänglichen Kommentar. Da 2000 Illustrationen in Aussicht gestellt werden, so wird das monumentale Werk den ganzen gewaltigen Denkmälerschatz, der sich im Mittelalter und in der späteren Zeit um das unsterbliche Gedicht entfaltet hat, wohl in einer nahezu erschöpfenden Vollständigkeit bieten, eine auch für den Archäologen überaus verlockende Aussicht. G.

Das Urbild des Menschen und die natürlichen Gesetze der Verhältnisse der beiden Geschlechter von Charles Rochet. In die deutsche Sprache übertragen von Heinr. Fufs. Mit 20 Abbildungen. Wien 1892, Verlag von Spielhagen & Schurich.

Dieses Werkchen bietet dem Künstler wie dem Laien im Text und in den Illustrationen eine Fülle brauchbarer Angaben und Unterweisungen. Auffällig ist, dafs Autor wie Uebersetzer die deutschen Schriftsteller, welche die plastische Anatomie gut behandelten, unerwähnt lassen. Auch ist es uns aufgefallen, dafs bei der sonst sehr dankenswerthen Berücksichtigung der Höhen- und Längenmafse des menschlichen Körpers keinerlei Mafse für die Breitenverhältnisse, für Schulter und Hüften, bei beiden Geschlechtern doch so sehr verschieden, angegeben sind. So empfehlenswerth das Heftchen ist, eine Ergänzung nach dieser Seite könnte es nur noch brauchbarer machen. Hermeling.





I. Entwurf von Ludwig Seitz zu der von den deutschen Katholiken gestifteten malerischen Ausstattung der Gewölbe der Chorkapelle in Loreto.

Abhandlungen.

Professor Ludwig Seitz und dessen Pläne zur Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto.[1])

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel III und IV).



er Name des römischen Malers Seitz ist in katholischen Kreisen Deutschlands in der letzten Zeit häufiger genannt worden, weil zwei Umstände sich vereinten, die Aufmerksamkeit auf ihn zu leiten. Zuerst sammelte nämlich die Buchhandlung Herder in Freiburg die vom Genannten für sie nach und nach entworfenen Zeichnungen zu Holzschnitten und gab sie in Buchform heraus. Obgleich die Bilder im Einzelnen besonders durch die Legendensammlung von Stolz schon bekannt waren, erregte doch diese Zusammenstellung Aufsehen, weil man die Kraft und Tüchtigkeit des Meisters in den verschiedensten Darstellungen gleichsam in einem Blick sah und würdigen lernte. Von den verschiedensten Seiten erklang lautes Lob, in das diese Zeitschrift Bd. IV Sp. 293 freudig einstimmte. Fand sich doch hier eine Reihe religiöser Bilder, die energisch heraustraten aus der Menge stilloser oder ungeschickt gezeichneter oder süfslicher Waare, womit der Markt überschwemmt wird. Die Kraft der Linienführung, der Einklang zwischen dem Charakter des Holzschnittes und der Zeichnung sowie ein gewisses nationales Gepräge erinnerten so sehr an Dürer, dafs diese Aehnlichkeit von den verschiedensten Seiten bemerkt und dankbar anerkannt wurde.

Der zweite Umstand, welcher die Aufmerksamkeit auf unsern Meister lenkte, lag in der Einladung Sr. Durchlaucht des Fürsten Löwenstein, die von den deutschen Katholiken übernommene päpstliche Chorkapelle im Dome zu Loreto ausmalen zu wollen. — Es wird darum der Versuch wohl angebracht sein, die Werke des genannten Künstlers zu besprechen und den von ihm entworfenen Plan zur Ausmalung jener Kapelle vorzulegen.

Die ersten selbständigen Arbeiten desselben waren ein Bild Adams und Evas, jetzt zu Leipzig in Privatbesitz befindlich, sowie eine in der Art Bellini's würdig und schön ausgeführte thronende Madonna mit zwei Engeln in der Gallerie zu Agram. Es folgten später verschiedene Malereien für die Königin von Württemberg (eine Madonna, eine Magdalena u. s. w.) und für die Gräfin Clam Martinitz ein Triptychon, dessen Mittelbild oben Christus, Maria und Johannes d. T., unten Johannes den Evangelisten auf Patmos zeigt. Auf den Flügeln stehen Augustin mit Magdalena und Dominikus mit Theresia, die Namenspatrone der Auftraggeber.

Die erste gröfsere Leistung war die in Gemeinschaft mit seinem Vater begonnene Ausmalung der neuerbauten Kathedrale von Diakovar in Slavonien, zu der Bischof Strofsmayer beide berief. Das Langschiff erhielt zwölf Bilder aus dem Alten Testament, das Querschiff eben

---

[1]) Litteratur: »S. Maria dell'Anima, die Kirche des deutschen Hospizes in Rom«, von Joh. Graus. Separatabdruck aus dem »Grazer Kirchenschmuck«. 15 S. in 8⁰. (Rom 1881, Verlag des Direktoriums der Anima.) — »Gli Affreschi del Prof. Cav. Ludovico Seitz nel duomo di Treviso.« Estratto del Periodico »Il Lavore«. 17 p. in 8⁰. (Treviso 1882, Turazza.) — »Führer durch die Fürstl. Fürstenbergische Schlofskapelle in Heiligenberg« von Th. Martin. 8 S. in 8⁰. (Karlsruhe 1882, Badenia.) — G. Tondini de Quarenghi »Un edifizio programma o la cattedrale di Diakovar«. 120 p. in 8⁰. (Torino 1884, Bocca.) — David Farabulini »La Galleria dei Candelabri al Vaticano«. 24 p. in grofs-8⁰. (Roma 1884, Stamperia Vaticana.) — L. Tripepi »Il reliquiario per la testa di S. Giovanni Battista«. 35 p. in Fol. mit Abbildung. (Roma 1888, Befani.) — »Quattro grandi affreschi eseguiti nel coro del duomo di Treviso dal Comm. Ludovico Seitz«, descritti dal Prof. C. Giovanni Milanese. 15 p. in 8⁰. (Treviso 1889, Turazza.) — »Le nuove opere d'arte nella Galleria dei Candelabri in Vaticano«, descritte dal Prof. C. Giovanni Milanese. 27 p. in 8⁰. (Venezia 1889, Cordella.) — G. Senes »La Galleria dei Candelabri affreschi di Ludovico Seitz«. 91 p. in 8⁰. (Roma 1891, Propaganda.) — »Die Gruft des heiligen Vaters Pius IX. in der Basilika des hl. Laurentius aufser den Mauern Roms.« Nach dem Italienischen frei bearbeitet von Dr. Anton de Waal, Rektor des Campo Santo bei St. Peter. 32 S. in grofs-4⁰ mit Abbildungen. (Regensburg 1891, Pustet.) — »Achtundvierzig Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen.« Nach Zeichnungen von L. Seitz. 50 S. in Fol. (Freiburg 1872, Herder.) — »Zeichnungen zu den Gleichnissen des Herrn von L. Seitz.« (Leipzig 1869, Dürr.) — »Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen.« 42 Zeichnungen. (Freiburg 1891, Herder.)

so viele aus dem Neuen. Die beiden Seitenapsiden zeigen „die sich durch die Jahrhunderte fortsetzende Anbetung Christi als Gottmensch und als Erlöser", die mittlere die Vorbereitung zum Himmel durch Empfang der sieben hh. Sakramente, den Eintritt in denselben und den Himmel selbst, worin die allerseligste Jungfrau gekrönt wird. Maximilian Seitz malte die Chorapsis und überliefs seinem Sohne die beiden Seitenapsiden. Ludwig suchte nun die ihm gebotenen Stoffe nicht symbolisch oder allegorisch, sondern historisch darzustellen. Für „die fortgesetzte Anbetung Christi als Gottmensch" nahm er als Grundlage ein Bild der drei Weisen und der Hirten, welche das auf dem Schoofse seiner Mutter thronende Christkind verehren. Um aber diesem Bilde einen umfassendern Inhalt zu verleihen, machte er aus den Hirten Südslaven. So sieht man neben dem durch Kindesgestalt als Mensch, durch die Umgebung als Gott charakterisirten Herrn auf der rechten Seite die hl. Dreikönige, welche ihn bald nach seiner Geburt anbeteten, auf der andern aber Landleute aus der Umgegend von Diakovar, die in dieser neuen Kathedrale zu ihrem Erlöser eilen. In der zweiten Seitenapsis verehren slavische Heilige ihren Erlöser. Für die Fassade zeichnete Seitz die in Majolika ausgeführten Personifikationen der acht das Lamm anbetenden Seligkeiten, sowie ein grofses zwischen Maria und Petrus stehendes Kruzifix.

Das Lob, welches den Bildern zu Diakovar ward, bewog die Kanoniker von Treviso, dem Künstler den Auftrag zu geben, in ihrem Dome eine Kapelle mit vier grofsen Fresken auszumalen und in denselben folgende Ereignisse zu schildern: 1. Der hl. Prosdocimus, erster Bischof von Treviso, erhält vom hl. Petrus seine Sendung zur Verbreitung des Evangeliums. 2. Der hl. Liberalis predigt gegen die Arianer. 3. Benedikt XI. empfängt nach seiner Erwählung eine Gesandtschaft der Trevisaner, seiner Mitbürger, und macht ihnen reiche Geschenke zur Erbauung und Ausschmückung ihrer dem hl. Nikolaus geweihten Kirche. 4. Der selige Heinrich von Botzen vertheilt zu Treviso den Armen die bettelnd gesammelten Almosen. Im Jahre 1888 waren die Bilder vollendet. Ein Trevisaner, der 1882 das zuerst fertiggestellte Fresko beurtheilte, bezeichnete dessen Charakter und Werth also: „Die Arbeiten des Malers L. Seitz verrathen einen doppelten Einflufs, denjenigen der durch Overbeck, Cornelius und Genossen erneuten deutschen religiösen Malerei und jenen der grofsen italienischen Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. Er ist ebenso weit entfernt von der trockenen Mache der Praerafaelisten als von dem pomphaften Farbenschwall, welcher in Nachahmung Rafael's und Michelangelo's verwegen über die Grenzen des Darstellbaren hinausging. Seine reine und bestimmte Zeichnung ist deutscher Art und erinnert besonders in den bei Herder veröffentlichten »48 Darstellungen aus dem Leben Christi und der Heiligen an Albrecht Dürer und Lukas von Leyden«. Für unsern italienischen Geschmack ist sie, ehrlich gestanden, in jenen Darstellungen etwas hart, in andern grofsen Leistungen aber erscheint die grofse Kunst unserer italienischen Väter des XV. Jahrh."

Man mag die einzelnen Gedanken der hier nur kurz und in den wesentlichen Zügen wiedergegebenen Kritik beanstanden, den Charakter des Künstlers gibt sie richtig an; mit Recht betont sie, „dafs dieses doppelte Element sich bei Seitz entwickelte, weil er einen Deutschen zum Vater, zur Mutter jedoch eine Italienerin hatte und dementsprechend seine Erziehung theils in Deutschland, theils in Italien genofs". Sein Vater, Maximilian Seitz, erfreute sich so sehr der Gunst des kunstliebenden und leutseligen Königs Ludwig von Bayern, dafs dieser im Jahre 1844 die Gnade hatte, bei dessen Sohn Ludwig zu Rom Pathenstelle zu vertreten. Die Mutter, Platner, war eine Tochter des Mitarbeiters bei der »Beschreibung Roms«, die von Bunsen angeregt und herausgegeben ward. Bereits im 11. Jahre erlangte ihr Sohn im Pantheon zu Rom eine Medaille für die Komposition, mit 15 Jahren aber eine solche für die Skulptur. Bei Cornelius und Overbeck bildete er sich weiter aus, ohne je das Studium der klassischen Meister Italiens zu vernachlässigen, auf die ja jene beiden bahnbrechenden Künstler immer begeistert hinwiesen und denen sie selbst so viel verdankten.

Seinen Lehrern und Vorbildern verdankt er nun zwei grofse Vorzüge: einen feinen Rhythmus der Farben und eine wohlerwogene Harmonie zwischen Malerei und Architektur. Es ist kein Zufall, dafs gerade er, wie wir sehen werden, die Restauration der Appartementi Borgia beim Papste angeregt und prinzipiell erreicht hat. So sehr auch in den Loggien, in den Stanzen, besonders aber in der sixtinischen

Kapelle die Vorzüge einer Harmonie aller bildenden Künste klar und erfolgreich sich zeigen, dürften sie doch in einer Hinsicht nirgendwo solche Triumphe feiern wie in jenen Gemächern Alexanders VI. Und was von der Harmonie der Künste gilt, darf ebenso von der Harmonie der Farben in den Ornamenten und Bildern gesagt werden. In den Loggien tritt der schöne Einklang wegen der traurigen Beschädigung nicht mehr rein hervor, in den Stanzen und in der Sixtina ist theils die Beleuchtung ungünstig, theils die Farbe nicht mehr so wirksam, wie ehedem. In jenen andern Zimmern aber, in denen von Anfang an kräftigere Farben, neben tiefem Blau helles Roth und viel Gold zur Verwendung kamen, wo die Ornamente weniger fein und vornehm abgewogen sind und nicht so sehr der Malerei die Herrschaft lassen, zeigt sich die Meisterschaft, welche Ornament und Bild, Farbe und Gold zu einem Totaleffekt stimmt, rascher und klarer.

Dort liegt die Quelle am klarsten zu Tage, aus der Seitz geschöpft hat und zu der nur recht viele unserer Maler hingehen dürften, um sich zu grofsen, monumentalen Schöpfungen zu begeistern. Wer will leugnen, dafs Rafael und Michelangelo Schöneres, Bedeutenderes leisteten! Aber die höchsten Leistungen der gröfsten Talente sind nicht immer auch die Vorbilder, an denen ein Meister sich bildet. Er wird oft, und in diesem Falle besonders, den rechten Weg leichter finden, wenn er nicht das auf der höchsten Stufe Stehende studirt, sondern das, was zu jener höchsten hinführte. Wie oft versteht man leichter die Schönheit der Blüthe als jene der ausgereiften Frucht, leichter das naive Wesen des Kindes als die Vorzüge des Mannes, die oft sogar zum Widerspruch reizen.

Es ist merkwürdig, vor den Arbeiten Rafael's und Michelangelo's scheiden sich die Geister; eine sehr tiefe Kluft, ja prinzipieller Gegensatz tritt nicht selten in der Kritik hervor. Vor jenen Malereien, die sich so glänzend mit ihrer Umgebung vermählen, werden alle einig im Lob, wie alles in der Natur der aufgehenden Sonne im Frühling entgegenjubelt.

In der Aneignung jener Harmonie liegt der Grund der auffallenden Thatsache, die Th. Martin bei Beschreibung der von Seitz für die Schlofskapelle des Fürsten von Fürstenberg zu Heiligenberg am Bodensee hervorhebt, dafs er nämlich „durch ein Gemälde Mariens sich das gemeinsame Lob der beiden Extremen Makart und Overbeck erwarb". Zu Heiligenberg vollendete unser Künstler eine Anzahl Heiligenbilder und ein grofses Altargemälde, denen jene Beschreibung mit Recht nachrühmt, dafs sie „ebenso den zügellosen Naturalismus meiden wie den steifen Aegyptizismus, und die Natur nachahmen als das höchste sichtbare Abbild göttlicher Herrlichkeit".

Das Bestreben, den Abglanz der Gottheit in dieser sichtbaren Welt zu zeigen, bildet einen dritten Vorzug des Meisters. Durch ihn weist er sich als echten Schüler Overbecks aus, als ganzen Charakter, dem es Ernst ist mit der christlichen Gesinnung, der nach den Grundsätzen der Kirche nicht nur sein Leben einrichtet, sondern auch seine Kunst auffafst und übt. Wie sehr aber sittlicher Gehalt und charaktervolle Entschiedenheit auch die künstlerische Leistungsfähigkeit beherrschen, beweist die Geschichte aller Jahrhunderte.

Für Deutschland hat Seitz aufser Staffeleigemälden, aufser jenen Holzschnitten und jenen Malereien in Heiligenberg nur im Dome zu Freiburg im Breisgau eine gröfsere Arbeit geschaffen, eine Krönung Marias in Fresko. Veranlafst ward sie durch die für den Herder'schen Verlag gelieferten, in Holzschnitt ausgeführten Zeichnungen. Sie hat mehr deutschen Charakter als die in und für Italien entstandenen Sachen, wo Seitz fast nur für Kirchen der Stadt Rom arbeitete, in der ja Rafael und Michelangelo seit fast 400 Jahren unentwegt als Leitstern verehrt und behandelt werden. Solchem Einflufs konnte er sich nicht entziehen, wenn er auch für andere Orte und Verhältnisse und für manche Dinge die Vorgänger jenes Doppelgestirns als nachahmenswerther betrachtet.

Die neben dem Kapitol hoch aufragende Franziskanerkirche Ara coeli erhielt von ihm die Ausmalung der Kapelle des hl. Bonaventura, die französische Kirche des hl. Ivo Gemälde der Apsis, die Herz-Jesukirche zu Serajevo acht Kirchenväter, jene des deutschen Hospizes St. Maria del Anima Gewölbemalereien im Mittelschiff, Freskos in der Kapelle des hl. Johannes Nepomuk und den Entwurf zu dem vom Kaiser von Oesterreich geschenkten Hauptfenster. „Auf dem Putzenscheibengrunde erhebt sich", so schreibt der k. k. österreichische Konservator Joh. Graus, „eine altaraufsatzähnliche Architektur von köstlicher Aus-

führung mit fröhlichen Dekorativeinzelheiten der Frührenaissance und dem mit einem Baldachin übersetzten Throne in der Mitte. Darauf sitzt die herrliche Gestalt Mariens mit dem göttlichen Kinde auf dem Schoofse, während zu ihr zwei der armen Seelen aufschweben von zwei fliegenden Engeln gestützt und geleitet.... Zu dem Farbenschmuck der Fenster gesellt sich auch eine Farbenstimmung an den eigentlichen Bautheilen. Die Pfeiler mit ihren Pilastern haben Belegung mit Stuckmarmor; an den Gewölben darüber bildet nun die neue Dekoration leichtere Bordüren, welche die Kappen säumen, im Mittelschiffe aber mit Reminiscenz an die der Renaissance geläufige Deckenorganisation Felderformen. Diese Felder sind als dunkele Gründe in blauer und abwechselnd röthlich-brauner Farbe gehalten, aber wieder aufgehellt durch Goldornamente, welche der Lichteinfall nach der verschiedenen Tagesbeleuchtung zur Wirkung bringt. Dazwischen sind Medaillons mit Brustbildern von deutschen Heiligen eingelegt und ist alles eine sehr schöne reiche Arbeit, durch welche sich ihr Urheber Ludwig Seitz nicht blofs als Maler, sondern auch als Architekt kennzeichnet." Auch der Hof des Collegs der Anima wurde durch Seitz umgebaut und mit antiken Resten malerisch verziert.

Die letzte Arbeit des Künstlers (sie geht eben der Vollendung entgegen) sind drei Kartons zu Mosaiken bei der Gruft Pius IX. in St. Lorenzo vor den Mauern Roms. Schon früher hat er kleinere Kartons zu zehn Heiligenbildern für jene Gruftkapelle geliefert. Jene gröfseren Kartons bieten inhaltsreiche Kompositionen zur Schilderung der Wirksamkeit jenes grofsen, so sehr geliebten Papstes. Der erste stellt dar das von ihm verkündete Dogma der unbefleckten Empfängnifs, der zweite, wie die verschiedenen Völker ihm den Peterspfennig als Zeichen ihrer Anhänglichkeit bringen, der dritte die zum vatikanischen Konzil um ihn versammelten Bischöfe der verschiedenen Riten.

Das bedeutendste Werk schuf Seitz auf Befehl Leo's XIII. in der „Galleria dei Candelabri", einem etwa 100 *m* langen Gange des vatikanischen Palastes. Der Raum zerfällt in sechs ungleich grofse, gewölbte Abtheilungen, von denen die erste, dritte, fünfte und sechste je ein, die zweite zwei, die vierte aber drei Fenster hat. Er bildet einen Theil des päpstlichen Antiken-Museums und verdankt seinen Namen den alten marmornen Kandelabern, welche hier zwischen Statuen und Bildwerken der klassischen Zeit aufgestellt sind. Leo XIII. hatte denselben erneuern, mit kostbarem marmornen Fufsboden und reichen Stuckaturen ausstatten lassen. In der fünften und sechsten Abtheilung begnügte er sich mit einer reichen Vergoldung der Stuckaturen, in der ersten mit dem in grofsem Mafsstab in das Gewölbe gemalten päpstlichen Wappen. Er wünschte nun aber in den übrigen Abtheilungen die Hauptereignisse seines Pontifikates dargestellt zu sehen. Daraufhin malte Professor Torti in das Gewölbe des zweiten Saales ein grofses Mittelbild und zwei Seitenstücke, in das kleinere Gewölbe des dritten Saales nur ein Mittelbild. Die Mittelbilder suchen den wohlthätigen Einflufs der Religion auf die Künste (Malerei, Plastik, Architektur und Photographie [!]), sowie die von Leo XIII. dargelegte Aufgabe der Geschichtsschreibung zu versinnbilden. Die Seitenstücke bieten zwei Ceremonienbilder: die von Leo XIII. vollzogene Kanonisation von vier Heiligen und die Annahme eines von Matejko gemalten Bildes, welches vornehme Polen dem genannten Papste übergeben. Man vermifst im zweiten Saale einen harmonischen Ausgleich zwischen den Gemälden und zwischen der Farbe, der Architektur und den Statuen, die den Raum unten füllen. Jene beiden Ceremonienbilder aber machen den Eindruck von Gemälden, die irgendwo entstanden, zufällig hierhin kamen. Das Bild des dritten Saales erinnert sehr an moderne Theatervorhänge und dürfte schwerlich den grofsartigen Inhalt wiedergeben, welchen seine Inschrift ankündet: *Historia, fugientium testis temporum, veritatis lucem adfert eruditae posteritati, mendacio profligato, rejecto.* („Die Geschichtsschreibung, Zeugin vergangener Zeiten, bringt der gebildeten Nachwelt das Licht der Wahrheit, indem sie die Lüge widerlegt und verwirft.")

Die Ausmalung der vierten und gröfsten Abtheilung der Gallerie hatte schon begonnen, als der Papst von verschiedenen Seiten Klagen über die Art der Ausführung vernahm. Um sich persönlich über den Thatbestand zu unterrichten, stieg er auf die Gerüste und fand die Ausstellungen so berechtigt, dafs er Alles auszulöschen befahl und Ludwig Seitz zu einer besseren Lösung der schwierigen Aufgabe berief. Handelte es sich doch darum, in den beiden Hauptbildern das von Leo XIII. so oft und entschieden betonte Verhältnifs des hl. Thomas von Aquin

zur Philosophie in künstlerischer Art darzustellen, in vier Nebenbildern aber die Wirksamkeit desselben Papstes zu schildern mit Rücksicht auf dessen Empfehlung des Rosenkranzgebetes, dessen Lehre über Würde der Arbeit, Wirken für die Förderung des Unterrichtes und dessen Bauthätigkeit. Es liegt auf der Hand, dafs es der angestrengtesten Geistesarbeit eines vielgebildeten Künstlers bedurfte, um so abstrakte Ideen in sinnenfällige Formen zu kleiden, und zwar derartig, dafs die Bilder den Beschauern verständlich wurden und sich dem Raume anpafsten. Es wäre schon nicht leicht gewesen, die angegebenen Stoffe in einem Zimmer des Papstes malerisch darzustellen. Nun aber sollten die Gemälde entstehen in einer für antike Statuen bestimmten Gallerie, in bereits fertiger Umrahmung und neben kaum vollendeten, vom modernen Geist beherrschten Malereien. Sie sollten Zuschauern gefallen, die eben aus den Loggien und Stanzen gekommen, voll Begeisterung für Rafael's Meisterwerke, nur zu sehr geneigt sein mufsten, eine vernichtende Kritik auszuüben. Seitz hat seine Aufgabe so gelöst, dafs nicht nur der Papst ihm das Kommandeurkreuz des Pius-Ordens verlieh und ihn zum Inspektor der päpstlichen Gemäldesammlungen ernannte, sondern auch die italienischen Künstler diesem Deutschen ihre Anerkennung zollten. Eine kurze Beschreibung der Bilder wird das Verdienst des Malers klarstellen.

Das erste grosse Mittelbild sollte nach dem Willen des hohen Auftraggebers die Bedeutung der thomistischen Philosophie darlegen. Seitz stellte in die Mitte eine Personifikation der Kirche. Sie sitzt auf einem Felsen in ihrer Kathedra, über ihr schwebt der sie leitende hl. Geist und wölbt sich als Sinnbild göttlichen Friedens ein Regenbogen. Drei Engel dienen als Hofstaat. Der erste hält ein offenes Buch, um die Thronende als Lehrerin des Gesetzes des Alten und Neuen Bundes zu charakterisiren, ein zweiter einen blühenden Mandelzweig als Symbol ihres Priesterthums, der dritte eine Pyxis mit dem hl. Sakrament. Gerade diese drei Gegenstände sind den Engeln in die Hände gegeben, weil in der Bundeslade die Tafeln Mosis, der blühende Stab Aarons und das Manna lagen, der Alte Bund aber im Grofsen wie im Kleinen Vorbild des Neuen ist.

Vor der königlichen Gestalt der Kirche kniet der Aquinate im Dominikanerkleide. Er legt ihr seine Werke zu Füfsen, sie aber hält ihm mit einer Hand ein Kreuz entgegen, mit der anderen einen Lorbeerzweig, weil er den Lorbeer des irdischen Ruhmes von den sterblichen Menschen hier auf Erden erlangte, das Lob Gottes aber aus dem Munde des Gekreuzigten, dessen Worte auf dem Goldgrund erscheinen: *Bene de me scripsisti Thoma.* („Du schriebst gut von mir, Thomas.“) Nachdem so das Verhältnifs der thomistischen Philosophie zur Kirche ausgedrückt war, blieb ihre Beziehung zur Vorzeit zu schildern. Zu dem Ende findet man am Fufse des Felsens Aristoteles. Er schaut aus dem Bilde heraus, sieht also weder die Kirche noch den „englischen Lehrer“, hebt aber seine Werke so empor, dafs er sie ihm unbewufst reicht, um als Leitfaden benutzt zu werden.

Im zweiten Hauptbilde sollte der Künstler die Wirkungen der thomistischen Philosophie zeigen. Um Einheit und Bewegung in sein Bild zu bringen, hat er nur deren Kraft gegen die Gegner des Glaubens geschildert. In die obere Hälfte malte er drei grofse schwebende Engel, welche die Hauptwerke des Gefeierten, dessen *Summa contra gentes,* dessen *Summa theologica* und dessen *Commentare* zur hl. Schrift geöffnet und triumphirend erheben. Ihnen gegenüber erblickt man zur Rechten vier Philosophen, welche die Göttlichkeit der christlichen Offenbarung grundsätzlich leugneten, zur Linken zwei, welche nur gegen einige Lehren des Christenthums sich erhoben.

In der ersten Gruppe ist Averrhoes durch die Gewalt der thomistischen Logik zu Boden geschmettert, neben ihm hält Avicenna seine Hand vor die Augen, weil er das Licht der siegreichen Offenbarung nicht schauen will, weiter nach unten liegen Avicebron und Maimonides. — Die zweite Gruppe besteht aus Berengar und St. Amour, welche, gegen die Wahrheit anstürmend, mitten im Laufe zurückgeworfen werden. — Im Hintergrund sinnbilden den Sieg des Christenthums eine zu Boden gefallene und zerbrochene Statue Dagons und Säulenreste eines zerstörten Tempels.

Wie Leo XIII. die höheren Schulen förderte durch Hinweis auf die grofse Philosophie des Mittelalters, so hat er sich auch der niedern angenommen. Dies sollte nach seinem Wunsche das erste Seitenbild zeigen im Anschlufs an die Worte der Encyklika *Aeterni Patris: Divinarum veritatum splendor animo exceptus ipsam*

juvat intelligentiam. („Die gläubige Annahme der göttlichen Offenbarung fördert auch die natürliche Erkenntnifs.")

Seitz stellte als Hauptfigur in die Mitte des Bildes die Personifikation des Glaubens, eine erhabene weibliche Figur, welche in einer Hand als Symbol der Erhebung zu Gott eine Flamme emporhält, in der andern aber den Oelzweig des Friedens trägt. Neben ihr lesen und lernen drei Kinder die Gebote Gottes und der Kirche; vor ihr beugt sich die einer Minerva nachgebildete Figur der Wissenschaft, um höheres Licht und innern Frieden bittend. Den grau in Grau ausgeführten Hintergrund füllt zur Rechten ein Priester, welcher Kinder auf ein Kruzifix hinweist, zur Linken ein Lehrer, welcher Schülern die Klassiker erklärt.

Das zweite Bild am gegenüber liegenden Fufse des Gewölbes enthält ebenfalls zwei symbolische Figuren, diejenigen der antiken und der modernen Kunst. Die Inschrift sagt: *Artes priscae auspiciis pontificum Romanorum felicius revixere.* („Die alte Kunst lebte durch die Fürsorge der Päpste neu auf.") Die Figur der Antike lehnt sich, leicht bekleidet und bequem auf dem Boden ausgestreckt, an Trümmer des Alterthums. Einen geöffneten Grad-Zirkel, womit sie die Verhältnisse der Schönheit bestimmte, reicht sie einer reicher und züchtiger im Kostüm des XV. Jahrh. gekleideten zweiten weiblichen Gestalt. Letztere kniet auf den Gräbern der Martyrer, arbeitet an Entwürfen zum Bau des christlichen Roms, und erhält von Kindern Lorbeerkränze und ausgeführte Skizzen. Hinter der Gestalt der alten Kunst erheben sich die Ruinen des alten Roms um das Kolosseum, hinter jener der christlichen Kunst die Bauten Leo's XIII.: Die vergröfserte Apsis des Laterans, eine Kapelle von St. Clemente und die Konzilssäule des Vatikans.

Die Seitenbilder zum zweiten Mittelbild sollten im Auftrage des Papstes an dessen Encyklika über den Rosenkranz und an dessen Heiligsprechungen erinnern. Zur Schilderung der letzteren durfte Seitz um so weniger das Ceremonienbild einer Heiligsprechung malen, weil bereits Torti im zweiten Saale ein solches gegeben hatte. Er griff also wiederum zu symbolischen Gestalten, einem im Weinberg arbeitenden Winzer und einem Engel, der jenen auf die Sonne hinweist, wovon das Gedeihen des Weinstockes abhängt, gegen den er seinen Stab senkt. Der Winzer soll die Werke, der Engel die Gnade der Heiligen versinnbilden. Im Hintergrunde erblickt man vier Heilige, welche mit Hilfe der Gnade mittels ihrer Werke die Heiligsprechung durch Leo XIII. verdienten: rechts als Vertreterin des beschaulichen Lebens die hl. Klara von Montefalco mit ihrer Schwester im geschlossenen Klostergarten, darunter den hl. Joseph Labre, der alles Irdische so gering schätzte, auf der andern Seite Johannes Baptista de Rossi, Kranke pflegend, und den Kapuziner Laurentius von Brindisi, hoch zu Rofs die Soldaten zum Kampfe gegen die Feinde der Religion anfeuernd. Das Gegenstück erhielt gleich den andern Seitenbildern zwei Hauptfiguren. Ein Soldat hat seine Waffen neben sich auf die Erde gelegt, hält die päpstliche Fahne mit den Schlüsseln hoch empor und sinnt knieend nach, wie er den Sieg erringe. Eine nach Art der antiken Viktoria gebildete Gestalt reicht ihm den Rosenkranz und hält in der Linken einen durch Gebet und Kampf zu erlangenden Palmzweig. Den Hintergrund füllt eine Schilderung der Schlacht von Lepanto.

Es ist wahr, diese Bilder sind voll von symbolischen Beziehungen, die unsere realistisch gesinnte Zeit nicht recht liebt. Es blieb aber zur Lösung der von höchster Stelle angewiesenen Aufgabe kein anderer Weg der kunstgerechten Lösung. Ueberdies berechtigten zahlreiche Werke des Alterthums und der Renaissance gerade im Vatikan zu einer Verwendung solcher von der künstlerischen Phantasie erfundenen und hier in frischem Leben erscheinenden Gestalten. Allgemeiner Anerkennung sicher ist die geniale Art und Weise, wie sich die Bilder in den gegebenen Raum einfügen. In jedem Seitenbilde wachsen je zwei farbig behandelte Figuren auf dem grau in Grau gemalten Hintergrund empor. Sie finden ihre Stütze in dem Schlufsgesimse der aufsteigenden Wandfläche. Der Hintergrund erläutert ihre Bedeutung, weil er ja Darstellungen hat, die zu ihnen in engster Beziehung stehen; er vermittelt aber zugleich den Uebergang zu dem übrigen Raume, weil er dessen Farbe theilt, und den Uebergang zum Inhalt dieses Raumes, den antiken Skulpturen, weil er plastisch behandelt ist.

Die beiden grofsen Bilder in der Mitte der Decke sind dagegen auf Goldgrund gesetzt, der vorbereitet ist durch starke Vergoldung aller Ornamente der in reichem Stuck behandelten

Deckenglieder und Wandtheile. Die Figuren dieser Mittelbilder stehen aber zum Goldgrund weniger im Gegensatz als jene der Seitenbilder zu ihrem grauen Hintergrund, treten darum weniger heraus und geben einen guten Abschlufs nach oben, welcher die Wirkung des in Rundbogen angeführten Gewölbes zu Recht bestehen läfst.

Der Erfolg, welchen Seitz durch diese Arbeit errang, war entscheidend für seine Stellung zu Rom. Sie brachte ihm das Inspektorat über die päpstlichen Gallerien und damit die Gelegenheit und Veranlassung zur wichtigen Restauration, der mit ebenso liebenswürdigem Mafshalten als mit Aufwand aller Mittel der Kunst unter Rafaels Leitung vollendeten Loggien. Da man sie seit Jahrhunderten ziemlich sorglos ihrem Schicksale überlassen hatte, löste der Verputz sich an manchen Stellen und blätterten die Farben ab. Ihr Zustand war derartig, dafs man sie nicht mehr abzustauben wagte. Seitz befestigte und reinigte alles, ohne gemäfs seiner tiefen Verehrung für den grofsen Meister die geringste Beeinträchtigung zu erlauben. So ist jetzt alles auf lange Zeit hin gesichert. Diese erste Restauration gab Muth zu einer zweiten. Der alte von Vasari gerühmte Fufsboden derselben Loggien war vor einigen Jahren entfernt worden. Die letzten Reste lagen wie ein Schutthaufen vergessen im Staube. Nach längerm Suchen entdeckte Visconti eine alte Zeichnung eines Theiles des Bodens. Sie wird ergänzt und mit Hilfe der alten Reste soll der Belag so erneuert werden, wie er ehedem gewesen war.

Eine dritte Aufgabe boten die wunderbaren bereits oben erwähnten Appartementi Borgia. Sie waren zur Aufnahme einer Bibliothek verwandt worden. Auf Bitten des Künstlers entschlofs sich der hl. Vater, die Bücher in einen andern Raum bringen und einen Plan zur vollständigen Erneuerung ausarbeiten zu lassen. Demnach soll die Tünche, welche die untern Wände bedeckt, sorgfältig entfernt und die Majolika des Bodens durch das Muster der gegliebenen Reste erneuert worden; in die Fenster aber will man die alten Steinkreuze und Putzenscheiben wiederum hineinsetzen.

Man erkennt aus dem Gesagten leicht, wie sehr Seitz sich des heute so sehr in den Vordergrund gestellten Kunstgewerbes annimmt. Sein Interesse dafür bewog ihn auch, selbst Zeichnungen und Entwürfe für kunstgewerbliche Sachen zu machen. So hat er dem Kapitel des Vatikans Pläne zur Restauration eines das Haupt Johannes des Täufers enthaltenden thurmartigen gothischen Reliquiars geliefert, bei dem Aufsatz und Unterbau verloren gegangen waren. Das Kapitel überreichte das erneuerte Kunstwerk dem hl. Vater bei dessen Priesterjubiläum. Für die Kapelle des Palastes des Fürsten Massimi zeichnete Seitz einen Fufsboden in Majolika und eiserne Träger für eine bedeutende Sammlung alter, ihrem ursprünglichen Zweck wiedergegebener Reliquiare, für dessen Schlofs in Arsoli eine Gallerie mit gothischen Fenstern, offenem Dachstuhl, Thurm und Thor. Auch eine in Holz geschnitzte Tumba der Kirche der Anima zu Rom, die sie umgebenden Leuchter aus Schmiedeeisen, die Eisengitter des Palastes Pietratagliata in Palermo und die eiserne Umfassung des Wappens Leo's XIII. in der Galleria dei Candelabri sind ausgeführt nach seinen Entwürfen. Er zeichnete die Vorlage zu einer Medaille anläfslich der Encyklika des hl. Vaters über die Arbeiterfrage. Im grofsen Palast Venezia, im Mittelpunkte der ewigen Stadt, dekorirte er mit Malereien verschiedene Säle für den dort residirenden k. k. österreichischen Gesandten beim hl. Stuhle, Graf Revertera und in der durch Rafael's Fabel der Psyche berühmten Farnesina einen Saal mit mythologischen Figuren.

Unscheinbar, aber von tiefgreifendem Einflufs waren seine Bemühungen um die Förderung des Zeichenunterrichtes in Rom. Als Direktor der katholischen Gewerbeschule und als Vicepräsident der Kommission für die römischen Munizipal-Kunstgewerbeschulen hat er die akademischen Vorlagen entfernt, wodurch die Schüler früher irre geleitet wurden, und durchgesetzt, dafs die jungen Leute nach guten Mustern des eigenen Gewerbes zeichnen und sich so eine gründliche Kenntnifs der für ihre Arbeit nützlichen Formen erwerben. Durch praktische Uebung in den betreffenden Kunstzweigen werden sie dann weitergebildet und zu tüchtigen Handwerkern erzogen.

Als die deutschen Katholiken auf Anregung des Fürsten Löwenstein das Anerbieten des Bischofes von Loreto annahmen, die mittlere Kapelle des östlichen Theiles der das heilige Haus umschliefsenden Kathedrale auf ihre Kosten ausmalen zu lassen, wandte ihr Komité sich zuerst an die Benediktiner von Beuron, weil dieselben in Montecassino, Prag, Beuron, Maredsous und Stuttgart so bedeutende, ernste und vom

kirchlichen Geiste getragene Arbeiten ausgeführt hatten, dafs man hoffte, Loreto werde für sie ein würdiges Arbeitsfeld sein. Leider verhinderten verschiedene Umstände die Ausarbeitung der von den hochwürdigen Patres bereits skizzirten Pläne. Sie übergaben alle ihre Studien in grofsmüthiger Weise dem Komité, das sich nun an Professor Seitz wandte und ihn bereit fand, den Plan zur Ausmalung jener Kapelle weiter auszuführen und so weit zu fördern, wie er in den beiden diesem Artikel beigegebenen vortrefflichen Lichtdruck-Tafeln vorliegt.

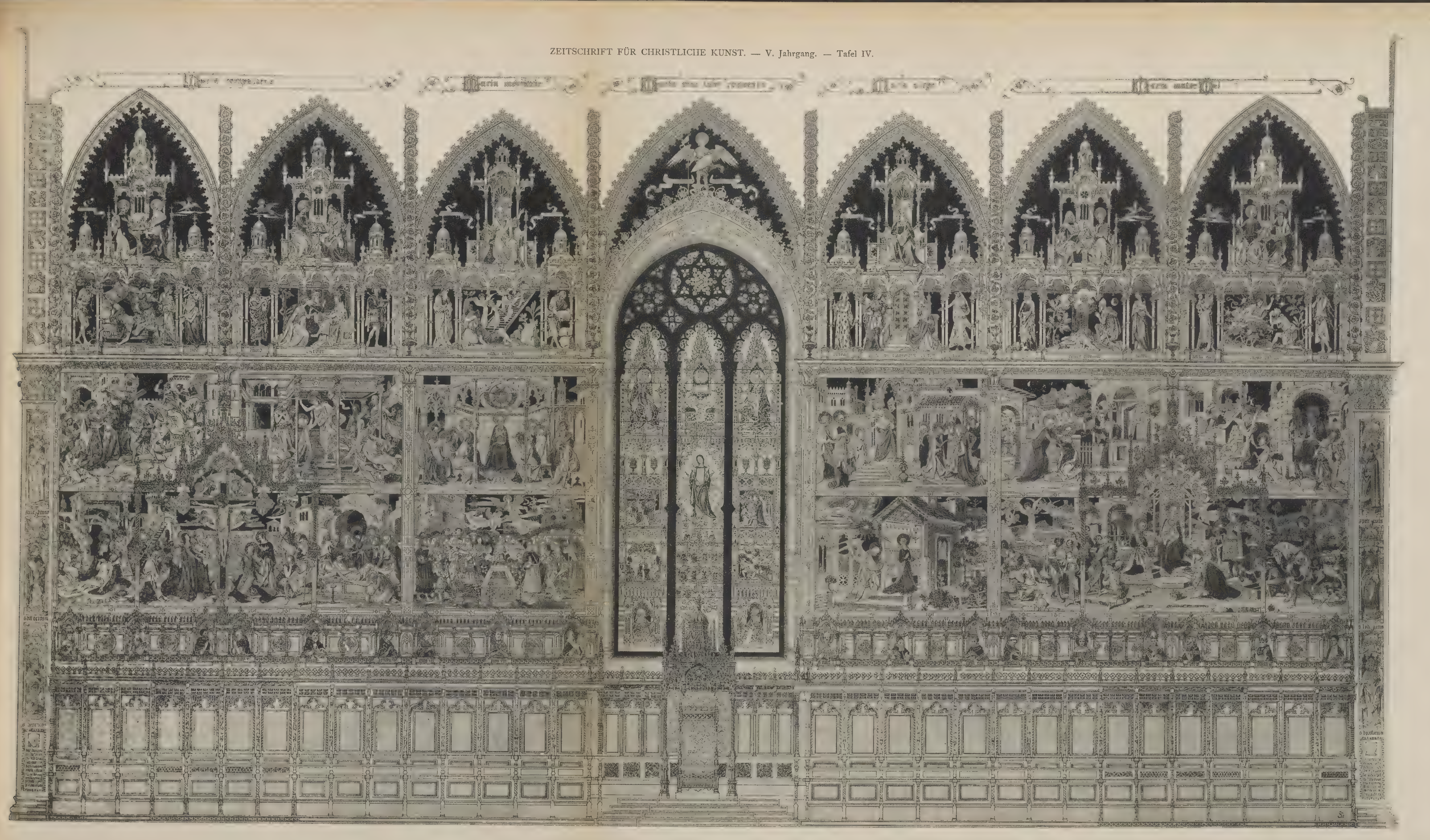
Schon die Benediktiner hatten ihrem Entwurf den Gedanken zu Grunde gelegt, das Leben der Gottesmutter zu schildern. Seitz hielt den Gedanken fest und suchte ihm durch Verbindung von Geschichte, Dogma und Tradition einen reichen Inhalt zu geben. Er schlofs sich also an das *speculum humanae salvationis* und an die „Armenbibeln" an, worin die christliche Ikonographie während der zweiten Hälfte des Mittelalters ihre höchste Ausbildung gefunden hat. Jene beiden Werke stellen neben eine bildlich dargestellte Szene des Neuen Testamentes zwei Vorbilder aus dem Alten Testament und Propheten. Seitz erweiterte diese Zusammenstellung, indem er auch die Evangelisten sowie jene Kirchenväter und Päpste in den Cyklus aufnahm, welche zu den von ihm ausgewählten Bildern aus dem Neuen Bunde in näherer Beziehung stehen. Er hat überdies die biblischen Szenen durch dogmatische Bindeglieder zu Gruppen vereint und dadurch die Ikonographie des Mittelalters in sehr glücklicher Art weiter entwickelt. Wie er dies that, möge das Folgende zeigen.

Auf dem Tafel I gebotenen Plan zur Ausmalung des Gewölbes zerfällt dasselbe in acht Abtheilungen. Unter der breitesten, nach vorne gelegenen Abtheilung liegt die Oeffnung der Kapelle nach dem Kuppelraume hin, unter der ihr gegenüberstehenden gibt ein grofses, mit Stab und Mafswerk versehenes Fenster dem Raume Licht. Neben dem Fenster befinden sich zwei schmale, neben diesen zwei breitere Wandflächen welche gegen das Gewölbe hin mit zwei hohen Spitzbogen schliefsen. Demnach bot die Architektur in den Wänden der Kapelle fünf Abtheilungen.

Im Anschlufs an diese Fünftheilung hat Seitz fünf Vorzüge Maria's geschildert: im Fenster ihre unbefleckte Empfängnifs, in der ersten schmälern Abtheilung ihre jungfräuliche Reinheit, in der ersten breitern ihre Mutterwürde, in der gegenüberstehenden ihre Theilnahme beim Leiden Christi, in der zweiten Schmalseite und im Gewölbe ihre Stellung als Mittlerin bei ihrem Sohne.

Nachdem so gemäfs der vertikalen Gliederung eine Fünftheilung des dogmatischen Inhalts gewonnen war, worin sich die wichtigern Ereignisse des Lebens Mariä eingliedern lassen, gab die horizontale Gliederung Gelegenheit zu weiterer Ausbildung des Stoffes. Wie Taf. II zeigt, zieht sich ein breites Band zwischen den durch die Gewölbe gebildeten, spitzbogigen Wandtheilen und den grofsen unter ihnen sich ausbreitenden viereckigen Flächen. Zwischen letztern und den Chorstühlen bleibt ein Sockel, welcher aus der architektonischen Gliederung der Rückwand jener Stühle überleitet zur Malerei. Bei einer aufmerksamen Betrachtung der Skizze wird Niemand dem feinen Takt seine Anerkennung vorenthalten können, womit der Uebergang vermittelt wird, und womit eine feine Architektur die breiten Flächen theilt. Schön sind besonders jene dreitheiligen Lauben, welche in den Bogen die Figuren umrahmen oder tragen und in die Architektur des Gewölbes überleiten. Diese glückliche Verbindung von Architektur und Malerei, welche beim eingehendern Studium des Entwurfes überall zu Tage tritt, zeugt für jenes eingehende Studium der alten Meister, vor allem für das Verständnifs, womit Seitz die freilich in ganz andern Formen durchgeführte Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle erfafste. Hier wie dort ist die Verbindung von Architektur und Malerei im Aufbau der Gruppen und im Anschlufs an den gegebenen Raum eine der ersten Grundlagen des künstlerischen Erfolges.

Gehen wir ins Einzelne. Der Blick fällt naturgemäfs zuerst auf das Fenster, der Lichtquelle des Raumes. In seiner Mitte, wo das hellste Licht ausströmt, erscheint Maria als unbefleckt Empfangene, ihre Hände nach Art der Oranten zum Himmel erhebend. Ueber ihr erscheint der hl. Geist in Gestalt einer Taube mit einem geöffneten Buche, dafs die in der unbefleckten Empfängnifs zu erfüllenden Rathschlüsse Gottes enthält, und mit einer von Strahlenglanz erleuchteten Wolke, welche die Gebenedeite überschattet. Neben dem hl. Geiste thront der Vater mit der Weltkugel, welche er dem zu seiner Rechten sitzenden Sohne anbietet als Preis seiner



II. Entwurf von Ludwig Seitz zu der von den deutschen Katholiken gestifteten malerischen Ausstattung des Fensters und der Wände der Chorkapelle in Loreto.

Back of
Foldout
Not Imaged

Leiden; Christus beugt sich, um seine Bereitwilligkeit zur Ausführung der ewigen Rathschlüsse auszudrücken.

In der untern Hälfte des Fensters wächst der Stammbaum Jesse auf bis zur unbefleckten Jungfrau. Zu seiner Rechten und Linken ist der Sündenfall dargestellt und die Verheifsung des Erlösers, darüber die Arche Noe's und die Bundeslade. Letztere Vorbilder der unbefleckten Empfängnifs stehen aber nicht allein, sondern erhalten eine lebendige Umgebung in Noe mit seiner Familie und in Moses, Aaron und dem Volke Israel. Den Fufs des Fensters bilden zwei Nischen mit den Brustbildern Pius' IX. und Leo's XIII., weil ersterer das hier dargestellte Dogma verkündete, letzterer die Erneuerung des Heiligthums von Loreto eifrig förderte.[2]) Die Reihe der Päpste, welche nach beiden Seiten hin den Sockel füllt, hat seinen Grund in dem Umstande, dafs die Kapelle den päpstlichen Altar umpfängt.

Mit Hilfe der zweiten Tafel wird man leicht erkennen, wie die erste Schmalseite die Jugendgeschichte der allerseligsten Jungfrau zeigt: ihre Opferung im Tempel, ihre Vermählung und die in dem jetzt zu Loreto verehrten Häuschen von Nazareth ihr gewordene Botschaft des Engels. Oben kniet Ezechiel vor „der verschlossenen Pforte" von der er weissagte, aufschauend zu einem gewappneten Engel, welcher sie zu schützen bestimmt ist. Ueber Ezechiel thront Isaias mit einem Spruchbande und der Inschrift: „Sieh, die Jungfrau wird empfangen"; zur Seite stehen zwei Vorbilder: die Jungfrauen Abisag und Sulamis. Unten in den Nischen werden die Päpste Martin I., Paul IV. und Klemens VII. gemalt, weil sie die Jungfräulichkeit Marias definirten und schützten.

In analoger Anordnung zeigt die Mitte der ersten breiten Abtheilung den Besuch Marias bei Elisabeth, welche sie ihrer Mutterschaft wegen selig pries, in der Anbetung der Hirten und Könige ihre Mutterfreuden, endlich in der Sendung des Engels an den hl. Joseph und in der Ermordung der Kinder ihre Muttersorgen. Als Vorbilder dienen oben: Eva die Stammesmutter, mit drei bevorzugten Müttern des auserwählten Volkes, Sara, Rachel und Anna, der Mutter Samuels, dann Gedeon vor dem Vliefse und Moses vor dem Dornbusche knieend. Oben sind die beiden Evangelisten Matthäus und Lukas, welche die in der Mitte geschilderten Thatsachen der Jugendgeschichte Christi berichten, durch ihre Symbole kenntlich gemacht. Neben Matthäus sitzt Michäas mit dem Spruchbande: „Und du Bethlehem bist keineswegs die geringste u. s. w.", neben Lukas der hl. Cyrill von Alexandrien als Vertheidiger der Würde der Gottesmutter.

In der Mitte der zweiten breitern Wandfläche erhebt sich das Kreuz hoch und bedeutend unter einem reich aufsteigenden Baldachin. Der Herr wendet sich zu Maria, um sie scheidend zur Mutter der Christen zu ernennen. Die Leiden, wodurch sie diese Würde verdiente, sind geschildert in den Bildern der Kreuztragung, Abnahme und Grablegung, der Beginn des Lohnes für ihr Mitleiden in der Erscheinung des Erstandenen. Zwei Vorbilder, Esther und Judith, deuten hin auf die Macht, welche Maria unter dem Kreuze mit der neuen Mutterwürde erhielt. Adam, Noe, David und Salomon stehen hier als Ahnen, und theils als Vorbilder Mariens. In der obersten Reihe thronen die von ihren Symbolen begleiteten Evangelisten Lukas und Johannes, der Prophet Jeremias, der Verfasser der Klage über Christi und Marias Leiden, endlich der hl. Bernhard, der liebliche Lobredner der Gottesmutter.

[2]) [Wenn der die hl. Jungfrau bekrönende Baldachin, den die Aureole nicht erfordert, in Wegfall kommen sollte, so würde ihr Bild etwas höher hinauf- und unmittelbarer in den Gnadenbereich der allerheiligsten Dreifaltigkeit rücken, deren Zusammenwirken zum erhabenen Geheimnisse dann noch deutlicher hervorträte. Dadurch würde zugleich der Stammbaum sich etwas freier und durchsichtiger zu entfalten vermögen und auch die vier vorbildlichen Darstellungen kämen noch mehr zur Geltung, zumal wenn die sie einfassenden Borten einfacher gehalten würden. — Die Ausführung des Fensters soll dem Glasmaler Professor Moretti in Perugia übertragen werden, der sich durch die Restaurirung mancher alten und Herstellung vieler neuen Glasgemälde eine grofse technische Fertigkeit auf diesem Gebiete angeeignet hat. Da dieses Fenster die einzige Lichtquelle dieser Kapelle ist, so wird es in möglichst lichten Farben zu halten, also vornehmlich grisaillemäfsig zu behandeln sein. In Italien fehlt es nicht an bezüglichen Vorbildern, weder aus dem XIV. Jahrh., wie sie z. B. in dem rechten Seitenschiffe der Unterkirche von Assisi begegnen, noch aus dem XV. Jahrh., welchem unter anderen diejenigen im rechten Querschiffe des Mailänder Domes angehören. Die harmonische Farbenstimmung, auf die hier Alles ankommt, verlangt weises Maafs halten in den farbigen Parthien, namentlich Verzicht auf zu grofse und zu intensiv wirkende, d. h. zu grelle Stücke, die leicht herausfallen. Durch die hier erst recht erforderliche monumentale Wirkung darf die Feinheit des koloristischen Effektes in keiner Weise beeinträchtigt werden. D. H.]

Jn der letzten Abtheilung thront oben der hl. Johannes Damascenus der Vorläufer des hl. Bernhard im Lobe Marias. Unter ihm erblickt man Abraham und Isaak neben der Jakobsleiter, dann die Aussendung des hl. Geistes und die um den leeren Sarg der allerseligsten Jungfrau versammelte Kirche, endlich unten, wie im Sockelbild der vorhergehenden Abtheilung, die Brustbilder derjenigen Päpste, die sich um Loreto besonderes Verdienst erwarben.

Das Bild der Aussendung des hl. Geistes hat schon ein allegorisches Element, weil in ihm Maria in der Mitte thront. Dadurch soll nämlich angedeutet werden, dafs sie nach Christi Hinscheiden für die Apostel, ja für die ganze junge Kirche ein Mittelpunkt wurde. Dieser Gedanke ist im folgenden Bilde erweitert, indem um ihren Sarg die Vertreter aller Stände gestellt sind. Alle blicken aufwärts und leiten somit auch den Blick des Beschauers zum Gewölbe hin, wo er die Krönung Marias findet.

Die äufsern Ecken der Gewölbekappen sind mit Pflanzen geziert, welche Marias Namen tragen oder durch das Hohe Lied zu ihr in Beziehung stehen. Die Inschriften nennen: *Cedrus, Terebinthus, Cypressus, Rosa, Vitis, Palma, Platanus, Cinammonum, Myrrha, Oliva.* Neun Symbole umgeben den Schlufsstein. Ihre Inschriften lauten: *Turris Libani, Aurora consurgens, Puteus aquarum viventium, Hortus conclusus, Capreae gemelli, Paradisus pomorum, Fons signatus, Virgula fumi, Turris David.*

Die Laibung des Fensters ist bestimmt zur Aufnahme von zehn Bildern deutscher Heiligen: Ursula, Odilia, Hildegard, Hedwig, Adelheid, Walburga, Nothburga, Gertrud, Elisabeth und Kunigunde; sechs andere stehen auf den Pfeilern am Eingange der Kapelle: Bruno, Albert, Heinrich, Bonifatius, Ludgerus und Canisius.

Ein Rückblick auf die beiden Tafeln und deren Inhalt läfst den Gesammtinhalt als gedankenreich und geistvoll erscheinen. Auch der Ungebildete findet so viel ihm Verständliches, dafs er befriedigt wird, der Kenner aber wird überrascht durch die neuen und schönen Gedanken; die Darstellung ist übersichtlich und pafst sich dem Raume in entsprechender Weise an; der Stil stimmt mit jenem der Kirche überein.[8])

Graf Guiseppe Sacconi, Konservator der Kunstdenkmäler in den Marken und in Umbrien hat sich darüber sehr rühmend in einem Gutachten ausgesprochen, dem hier um so mehr ein frei aus dem Italienischen übersetzter Auszug entnommen werden darf, weil darin einer der besten Kenner sich auch über die Kirche von Loreto und deren sonstige Dekoration äufsert.

[8]) [Die Disposition wie die ornamentale und figurale Behandlung beruhen auf der genauesten Kenntnifs der spätgothischen italienischen Wandmalerei, und im Ganzen wie im Einzelnen kann der Künstler sich auf alte Vorbilder berufen, von denen er die besten und geeignetsten seinem Entwurf zu Grunde gelegt hat. Diese aufgemalten, theilweise noch durch vergoldeten Stuckauftrag markirten Architekturen, mit den perspektivischen Einblicken, dieser grau in Grau gemalte Sockel, diese in langen horizontalen Reihen sich entfaltenden Darstellungen, die sich zonenartig über jenem ausbreiten, diese in phantastischen Baldachinen ausklingenden Bekrönungen, diese die Rippen dekorirenden Rankenzüge und in den Gurten wiederum den Steinschnitt andeutenden Kassettenverzierungen erinnern an die hervorragendsten dekorativen Arbeiten der venetianischen Schule des XV. Jahrh. Dafs der perspektivisch behandelte, mit Brustbildern von Päpsten ausgestattete Sockel auch malerisch den Uebergang bildet von dem plastischen Chorgestühl zu der Flächenmalerei entspricht durchaus seiner Bedeutung. Anstatt der rein dekorativen Rosetten, welche seine einzelnen Füllungen schmücken, sollen die Namen der in Deutschland vorhandenen Nachbildungen des heiligen Hauses diesen Fries beleben und ihn so zu einem inschriftlichen Beleg gestalten für die Verehrung, welche das Heiligthum von Loreto schon Jahrhunderte hindurch beim deutschen Volke geniefst. — Der im Goldglanz erstrahlende Stuckbaldachin, der die langen Reihen durchbricht, um das Hauptgeheimnifs auf jeder der beiden Seiten zu betonen und zu bekrönen, erscheint nicht als eine Beeinträchtigung, vielmehr als eine Bereicherung des Friescharakters, indem durch seine Säulchen der Rhythmus der Szenen nicht unterbrochen, sondern nur gegliedert, die Mannigfaltigkeit und der Reichthum derselben noch gesteigert wird. Der Rankenzug, der über die Rippenwulste sich verbreitet, dient, weit entfernt diese zu schwächen, vielmehr zu ihrer Verstärkung, wie der Blick in die im Jahre 1400 herrlich ausgestattete Kapelle im linken Seitenschiffe von St. Petronio in Bologna beweist, in welcher gerade dieses elegante und organische Ornament so wesentlich zur plastischen Wirkung des Gewölbes beiträgt. Sein Reliefcharakter, der durch die Stuckbehandlung noch erhöht wird, wahrt den Kappen ihre Tiefe und bringt die in ihnen angebrachten Darstellungen innerhalb der breiten zackigen Randstreifen um so besser zur Geltung. Dafs in den Spitzen die Sinnbilder ganz architektonisch aufgelöst sind und doch um den Schlufsstein in weiter Umkreisung sehr bestimmt sich gruppiren, ist eine überaus fein empfundene Anordnung und die geschickte Art, wie die Zwickel ausgefüllt und die drei Längskappen in der Vision der Krönung Marias zu einer gewissen Einheit verbunden sind, verdient alle Anerkennung. Alles wirkt so von unten auf zusammen, um die Architektur zur Geltung zu bringen in der Zurückhaltung, welche die Darstellungen erfordern und doch wiederum

„Die Kirche von Loreto wurde erbaut zur Verherrlichung des in ihrer Mitte stehenden hl. Hauses; sie sollte als Tempel grofse Pilgerschaaren aufnehmen, aber auch gleichsam als Burg das heilige Haus gegen die ehedem so gefährlichen Türken schützen. Der Bau, gewifs einer der besten in Italien, ist bedeutend und meisterhaft so berechnet, dafs im Innern von allen Seiten her sein Plan hervortritt. Er ward um die Mitte und in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. aufgeführt und mehr durch die Gothik Venedigs und Dalmatiens als durch die neuen Formen der Renaissance beeinflufst. Kapitäle, Fenstermafswerk, Gallerien und andere dekorative Theile sind laut Aufzeichnungen des Archivs zu Loreto von Venetianern und Dalmatinern gemeifselt, ja einige scheinen von jenen Künstlern ausgeführt, welche zu Venedig neben der Markuskirche am Dogenpalast die *Porta della Carta* und zu Ancona das reiche gothische Portal von *St. Francesco della Scale* entwarfen und vollendeten. Trotz genauer und längerer Nachforschungen war der Name des ersten Baumeisters nicht zu finden, weil sich aus der Zeit vor 1450 keine Nachrichten über die Architekten erhalten haben, ging doch in Folge der französischen Revolution der gröfste Theil des Archivs verloren. Durch die Formensprache liegt die Vermuthung nahe, Giorgio Orsini da Sebenico oder ein anderer Meister von Como habe den Plan geliefert. Baccio Pietelli, der Baumeister Sixtus IV., veränderte beim Ausgange des XV. Jahrh. die Bekrönung der Apsiden und fügte eine Gallerie mit Bleibedachung bei. Andere Baumeister der Renaissance änderten die Kirche im XVI. Jahrh. so, dafs sie ihren alten Charakter der Einfachheit und Grofsartigkeit verlor. Sie haben unter die gothischen Gewölbe cassettirte gespannt, die achteckigen Apsiden zu viereckigen gemacht, und die Arkaden geschlossen, mehr um dem Ganzen seinen gothischen Charakter zu nehmen, als um ihn zu verstärken.

Die Aufgabe der sich dem Abschlufs nahenden Restauration bestand darin, der Kirche ihre gothische Einfachheit wiederzugeben, jedoch jene Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrh., welche einen wirklichen Kunstwerth haben und die geschichtliche Entwicklung des Gotteshauses darlegen, zu schonen. Im Verlaufe der Erneuerungsarbeiten zeigte sich mehr und mehr, dafs das durch schöne Verhältnisse wirkende Innere seine grofsen glatten Flächen und die stark hervortretenden Profile nur darum habe erhalten können, weil eine vollständige Bemalung in Aussicht genommen war. Jene beiden Kapellen unter den vier grofsen Thürmen neben der

in der Festigkeit, welche das Ganze verlangt. — Leicht und elegant, wie alle einfassenden Glieder, sind die figürlichen Gestaltungen, für die sie den Rahmen bilden. Die Bestimmtheit ihrer Zeichnung wie die Klarheit ihrer Anordnung, selbst in den komplizirtesten Gruppirungen, ergeben sich sogar mit vollkommener Deutlichkeit aus unseren in so kleinem Mafsstabe gehaltenen Abbildungen. Mögen diese Figuren vereinzelt Nischen füllen oder zu Gruppen vereinigt grofse Szenen bilden, überall beleben sie in anmuthvoller Geberde und in graziösem Linienflufs den Grund, dessen tiefes Blau nur spärlich zum Durchbruch kommt. Wo die alten italienischen Meister diesen in Gold ausführten, liebten sie es, ihm durch eine aufgelegte Stuckmusterung eine zugleich kräftige und mannigfaltige Wirkung zu verschaffen, wie in der Chorkapelle des Domes von Monza, in welcher der Effekt dieser vergoldeten Stuckverzierungen so wohlthuend berührt. Solche Verzierungen sind auch für den vorliegenden Entwurf in Aussicht genommen, und zwar nicht nur zur Hebung der architektonischen Glieder, sondern auch zur Markirung einzelner wichtiger Punkte, sowohl hervorragender Ausstattungsgegenstände, wie des Kreuzes, Thrones u. s. w. als auch ausgezeichneter Kostüme und namentlich der Heiligenscheine. Das Spiel des Lichtes, welches dadurch hervorgezaubert wird, vereinigt sich mit den übrigen Tönen zu reichster feierlichster Wirkung und trägt zu der wunderbaren Farbensymphonie, welche so manche spätgothische Wandmalereien in Italien auszeichnet, wesentlich bei. Auch in Deutschland ist dieses Mittel, den Grund zu beleben und einzelne Theile hervorzuheben, nicht unbekannt. Sie begegnet schon auf den spätromanischen Wandgemälden in St. Severin und Kunibert zu Köln, in St. Patrokli zu Soest, und die früh- wie spätgothische Periode ist nicht arm an Beispielen markirter Nimben und reliefirter Hintergründe, sei es in Gestalt geometrischer Musterungen oder schneckenförmiger Motive. — Da der Urheber des vorliegenden Entwurfes den Farbenpinsel fast noch in höherem Mafse als den Zeichenstift beherrscht, so ist von ihm ein vollendetes Werk um so mehr zu erwarten, als gerade die Meister der spätgothischen Periode in seinen Studien und Neigungen die erste Stelle einnehmen. Freilich hat er ebenso oft an Gebilde früherer und späterer Epochen sich anschliefsen müssen, gemäfs den Bestimmungen seiner Auftraggeber. Diesmal aber decken sich die letzteren mehr als je mit seinen eigenen Herzenswünschen, und gerade an diese glückliche Kombination knüpfen sich die besten Hoffnungen. — Die hervorragendste Kapelle des Domes von Loreto, die, wie fast in allen Domkirchen, der hl. Jungfrau ganz speziell geweiht ist, haben die Katholiken Deutschlands zur Bethätigung ihrer Verehrung für das erhabenste Heiligthum der Gottesmutter auf dieser Erde zugewiesen erhalten. Sie haben das Glück, für deren Ausstattung über den berufensten Meister verfügen zu können. Mögen sie gerne und bald die Opfer bringen, welche dieses Kunstwerk erfordert! D. H.]

Kuppel, welche zuerst vollendet und dem Gottesdienst überwiesen wurden, hat schon das Mittelalter von zwei ausgezeichneten Künstlern ausmalen lassen, von Luca Signorelli und Melozzi da Forli. Durch Benedetto da Magliano und Andrea Contucci wurden sie mit eingelegten Holzarbeiten und verschiedenen Marmorarten, durch della Robbia mit Majoliken verziert. Auch das Mittelschiff war ehedem ausgemalt. Kostbare, durch ungeschickte Restauratoren verdorbene Reste stammen vermuthlich von Signorelli und dessen Schülern. Bei den im XVI. und XVII. Jahrh. vorgenommenen Umbauten hat man in viele Kapellen neuere Gemälde, reiche Stuckaturen, Vergoldungen, Altäre mit Intarsien, seltenen Marmorarten und Mosaiken gebracht.

Nachdem die Kirche durch die jetzige Restauration ihren alten baulichen Zustand zum Theil wiedererhalten hatte, mufste ihre Ausmalung erneuert werden. Die erste Kapelle, in der man zu malen begann, war jene des hl. Joseph. Der leitende Architekt (Sacconi) hielt sich im Einverständnifs mit der Geistlichkeit von Loreto hinsichtlich der Dekoration und Ausstattung an die Traditionen der lauretanischen Basilika, welche übrigens mit denen der übrigen mittelalterlichen Kirchen Italiens übereinstimmen. Da nun jene Josephskapelle eine der drei grofsen im Abschlufs der Kreuzesarme stehenden ist, kann es nicht auffallen, dafs ihre Vollendung 350 000 Lire erforderte. Für die den Deutschen überwiesene, im östlichen Kreuzesarme stehende Kapelle mit dem päpstlichen Altare hat sich der treffliche Professor Seitz an den Stil des ganzen Gebäudes gehalten. Als Vorbild für seinen Entwurf zu einer glänzenden Ausmalung benutzte er die im XV. Jahrh. von den Gebrüdern Zavattari vollendete Kapelle der Theodolinde zu Monza und die von Altichieri und Jac. Avanzi (1376) mit Fresken ausgestattete Kapelle des hl. Felix in St. Antonio zu Padua."

Ein merkwürdiges Geschick zwingt unsere Künstler heute in allen Stilen zu malen, alle möglichen Vorbilder nachzuahmen. Seitz hat sich dieser Nothwendigkeit fügen müssen, wie so viele andere Künstler unserer Zeit. Für das Grab Pius' IX. verlangte dessen Komité byzantinische Mosaiken, in Diakovar wollte man romanische Malereien, in Freiburg deutsch-gothische Formen, in Treviso venetianische, zu Heiligenberg deutsche, zu Rom in Ara coeli, in der Anima und in St. Ivo jene der italienischen Renaissance. Strenge Kunstkritiker werden finden, dafs der Maler den Charakter aller jener Stile und Stilarten mehr oder weniger traf, seine Auftraggeber aber sind mit jenen Kritikern immer einig gewesen in dem Schlufsurtheil, dafs er unter den obwaltenden Verhältnissen Gutes geleistet hat. Eigentlich hat Seitz immer und überall sich fern gehalten von archaisierendem Manierismus, hat er die ihm geläufige, aus seiner künstlerischen Individualität hervorgewachsene Formensprache hier und dort dem Raum und dem Stil angepafst und dabei gesucht, christliche Ideen in würdiger und erfreulicher Art zu versinnlichen. Seine aus deutschen und italienischen Vorbedingungen organisch erwachsene Kunstthätigkeit befähigt ihn in ganz aufserordentlicher Art und Weise gerade zur Ausmalung jener päpstlichen Kapelle zu Loreto, weil dieselbe nicht nur den Deutschen als Geschenkgebern sondern auch den Italienern als Beschenkten gefallen mufs. Se. Durchlaucht der Fürst Löwenstein und das ihm zur Seite stehende Komité haben durch den an Seitz gerichteten Auftrag[4]) den entscheidenden Schritt zur Herstellung eines monumentalen Kunstwerkes gethan. Die deutschen Katholiken werden durch opferwillige Unterstützung die Lösung der grofsen Aufgabe ermöglichen. Dem Meister wünschen wir Gesundheit, Zeit und Anerkennung, das bedeutende Werk auf Grundlage des ersten Entwurfes auszuführen und zu vollenden, damit es noch nach Jahrhunderten im fremden Lande Zeugnifs ablege von deutscher Frömmigkeit, Freigebigkeit und Kunstfertigkeit.

Steph. Beissel S. J.

[4]) [Dieser Auftrag ist perfekt geworden durch den vor wenigen Tagen von dem „ausführenden Ausschufs" gefafsten Beschlufs, Prof. Seitz zunächst die Ausführung der Gewölbemalereien, Prof. Moretti diejenige des Fensters definitiv zu übertragen. Der erstere wird daher sofort eine Studienreise machen, um sich durch die nochmalige Vertiefung in die hauptsächlichsten Vorbilder auf die Herstellung der Kartons vorzubereiten währenddem die Wände neu verputzt und die Stuckornamente aufgetragen werden. Sogleich wird auch Moretti nach dem Seitz'schen Entwurf die Farbenzeichnung in Angriff nehmen und nachdem sie genehmigt sein wird, zu deren Ausführung schreiten. Vor dem Beginn des Jubiläums wird beides vollendet sein und auch ein Theil der Wandflächen, wenn die inzwischen eingelaufenen Mittel es gestattet haben werden. D. H.]

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Sechster Brief.

Lieber Freund, ich gehe nun kurz auf die Einzel-Vorschläge des Herrn Krings ein.

1. „Eine Kirche, die von weitem gesehen werde, z. B. eine Wallfahrtskirche auf einsamer Höhe oder eine Kathedrale in der Stadt, werde — so meint er — besser gothisch gebaut wegen der scharf und kräftig wirkenden Silhouette; für eine Kirche zweiten Ranges dagegen, die nicht in weiter Ferne zur Geltung komme, sondern nur von verhältnifsmäfsig nahem Standpunkte betrachtet werde, sei romanische Ausführung ebenso berechtigt." — Ich frage: warum ebenso berechtigt? Blos deshalb, weil hier eine kräftig wirkende Silhouette nicht nöthig erscheint? Ist die wirksame Silhouette denn der einzige Vorzug der Gothik? — Sogleich spricht der Verfasser von den zierlicheren Gliederungen des gothischen Stils, ich sollte darum meinen: wie in der Ferne durch seine kräftige Umrifszeichnung so müfste in der Nähe der gothische Stil sich durch die Zierlichkeit seiner Gliederungen, die geistreiche Verschlingung der Mafswerke, die doch in der Nähe beschaut sein wollen, ferner durch die lebhafte Unterbrechung der Flächen durch Strebepfeiler u. s. w. ganz besonders vor dem romanischen mit seinen einförmigen Wandflächen empfehlen. Je näher etwas gesehen wird, desto feiner und reicher darf es doch in seinen Einzelheiten sein.

2. „Wenn man nur rohes Ringofen- oder Feldbrandmaterial zur Verfügung habe, sei eine romanische, etwas hübsch gruppirte Kirche einer gothischen mindestens gleichberechtigt." — Ich meine, das sei mindestens eine kühne Behauptung. — Warum denn? Kann eine gothische Kirche nicht hübsch gruppirt werden? Oder ist die Gothik nicht anwendbar bei rohem Ziegelmaterial? — „Die Gothik, antwortet der Verfasser, ist doch auf Werksteine für Mafswerke, Abdeckungen, Gesimse u. s. w. angewiesen, und diese verlangen wieder neben sich ein besseres Flächenmauerwerk, wenn sie mit ihren zierlichen Gliederungen recht wirken sollen." — Diese Art der Beweisführung ist durchaus irreleitend. Eine reiche gothische Steinarchitektur wird einem romanischen Bau ohne Werkstein gegenübergestellt. Oder glaubt der Verfasser wirklich, die gothische Konstruktion sei nicht anwendbar, wenn man nicht reichgeschnittene Gesimse und verwickelte Mafswerke zur Verfügung habe. Das würde doch eine völlige Verkennung ihres Wesens sein. Weshalb sollte denn bei strenger Durchführung der Massengliederung, bei der Herstellung des Gleichgewichts durch gegenseitiges Stützen z. B. ein Gesims eher von Stein sein müssen als beim romanischen Massenbau? Oder weshalb sollte man die Vorzüge der Konstruktion alle aufgeben, wenn man etwa nicht in der Lage wäre, steinerne Mafswerke in die Fenster zu setzen? An und für sich bedarf die Gothik der Werksteine in keinem höhern Grade als der romanische Stil. — Aber selbst wenn der Stein angewendet werden kann, dann ist es noch nicht durchaus nothwendig, die Gliederungen so zierlich und fein zn machen, dafs rauhes Flächenmauerwerk einen unangenehmen Mifsklang gegen sie bilden müfste. Die Harmonie in der Behandlung der Bautheile ist ein Gesetz der Gothik, darum wird man in solchem Falle die Gliederungen mehr grofs und kraftvoll, als zierlich halten. Sehen Sie doch nur auf so manche mittelalterliche Bauten von vortrefflicher Wirkung in denen die ganze Sockelgliederung nur eine Schräge, die ganze Gesimsgliederung eine tiefe Kehle ist. Wenn irgend ein Stil auf den Reichthum der Einzelbildungen, der ihm möglich ist, verzichten kann, dann ist es die Gothik, weil sie mehr als irgend ein anderer Stil wesentlich Konstruktion und nicht so sehr Zierform ist. Das ist eben ein hervorragender Zug dieser Bauweise, dafs sie gerade in Folge ihrer Beherrschung der Materie sich allen Verhältnissen anpassen kann. — Ueberdies ist nicht einzusehen, warum bei der markigen Gliederung durch Strebepfeiler, welche die Bedeutung der Flächen sehr herabmindert, ein rauhes Material in letzteren störender sein sollte als bei den schwachen, kaum angedeuteten Eintheilungen romanischer Mauern, bei denen die Flächen als solche doch bedeutend mehr hervortreten. Uebrigens könnte auch hier wieder die Massenersparnifs (o weh! ich vergesse immer wieder das Walzeisen) bei gothischer Konstruktion leicht die Anwendung eines etwas bessern Materials zur Ausführung der Aufsenflächen gestatten.

3. Unbegründet ist auch die Ansicht, als liefsen sich die Elemente des romanischen Stils leichter in Ziegel umformen, als die des gothischen. Eine solche Umformung ist überhaupt nicht nöthig. Die Gothik behandelt Ziegel als Ziegel und es bleibt ihr immer noch Spielraum genug, um nicht nur ihr architektonisches Prinzip in der ganzen baulichen Anordnung, sondern auch in der Zusammensetzung kräftig schattirender Zierglieder, z. B. Gesimse, zu bethätigen. Freilich werden die Ziegelbauten immer einfacher bleiben müssen und nicht die höchste Ausbildung, deren die Gothik fähig ist, zur Anschauung bringen, es wird auch die Formensprache der beiden Stile sich im Ziegelbau nicht so weit von einander entfernen als im Werksteinbau — aber das ist doch in der That kein Grund das unvollkommenere romanische Bausystem noch als gleichberechtigt anzusehen.

4. Eine Schwäche des gothischen Stils dem romanischen gegenüber sieht der Verfasser darin, dafs die feinen Gliederungen desselben leichter verwittern, wenn man kein gutes Material hat. Nun wohl, wenn man kein gutes Material hat, läfst man die feinen Gliederungen beiseite. Ich erlaube mir aber hier, Sie darauf aufmerksam zu machen, dafs alle bisherigen Einwürfe gegen die Alleinberechtigung der Gothik, wenn sie überhaupt begründet wurden, nur auf solche Dinge gestützt wurden, die das Wesen und den Kern der Sache gar nicht berühren. Es blickt da immer wieder die Anschauung durch, als ob man nicht richtig gothisch bauen könne, ohne einen Wald von Fialen, reich profilirten Gewänden, Mafswerken u. dergl. Mufs denn jede Dorfkirche ein Dom sein? Ein grofser Redner, der seine Sprache vollkommen beherrscht, wird nicht immer in verwickelten Perioden und glänzenden Bildern sprechen und trotzdem die Gewalt, die er über die Sprache hat, stets zur Geltung bringen. Ebenso wird der Vorzug der Gothik auch im geringsten Kirchlein sich zeigen.

5. Kleinlich erscheint der Vorwurf, die Gothik bringe ihre feinen Bildhauerarbeiten gerade an solchen Stellen an, die dem Wetter am meisten ausgesetzt seien, während im romanischen Stil dies nur an geschützten Stellen, wie den tiefen Portalnischen geschehe. Der Vorwurf entspricht nicht den Thatsachen. Denn die Kreuzblumen und Krabben auf den Giebeln, auf die der Verfasser hinweist, sind keine „feinen" Bildhauerarbeiten, sondern müssen schon recht kräftig gehalten sein, um in der Höhe wirken zu können, und sind darum der Verwitterung wohl kaum mehr unterworfen, als zartes Laub- oder Bildwerk an Westportalen. Auch ist es nicht richtig, dafs die Gothik die dem Wetter ausgesetzten Stellen eher ziert als andere, und wenn ein moderner Architekt, der gothisch bauen will, einem sonst ganz schmucklosen Gebäude Kreuzblumen und Krabben glaubt aufsetzen zu müssen, so darf man diese Verirrung des einzelnen Mannes doch nicht dem Stile als solchen zurechnen.

6. Der Herr Verfasser möchte die Wahl des Stiles von dem Stil der bestehenden benachbarten Kirchen abhängig machen. Wenn in einem Dorf schon eine gothische steht, solle man ins Nachbardorf eine romanische setzen. Ebenso sei in einem Arbeiterviertel der gothischen Mutterkirche gegenüber eine romanische Filialkirche angemessener. Als Grund wird aufser bereits besprochenen Dingen angeführt, dafs dann kein Anlafs zum Vergleichen des Neubaues mit der alten ehrwürdigen Kirche gegeben sei; ferner: es werde bei geringen Mitteln doch „im günstigsten Falle nur eine moderne gothische Dutzendkirche herauskommen". Und was käme dann im „günstigsten Falle" beim romanischen Stil heraus? — Den Anlafs zum Vergleichen will der Verfasser aus Pietät gegen die Mutterkirche vermieden sehen; damit scheint er aber selbst zuzugeben, dafs seine romanische Kirche weit hinter der gothischen Dutzendkirche, die doch noch immer sich in Vergleich stellen dürfte, zurückstehen wird. — Darum schlägt er denn vor, es möge ihr durch Freskomalereien aufgeholfen werden. Dieser letztere Vorschlag könnte beinahe die Vermuthung nahelegen, der Verfasser habe niemals von den grofsen Kosten der Ausmalung einer romanischen Kirche gehört.

Der Hauptgrund ist dem Verfasser aber offenbar die Abwechslung. Der Abwechslung halber sollen wir also zwei Stile als gleichberechtigt nebeneinander anwenden. Das ist eine Sache von grundsätzlicher Wichtigkeit, die eine eingehendere Würdigung verdient. Darüber also ein andermal. (Schlufs folgt.)

Essen. J. Prill.

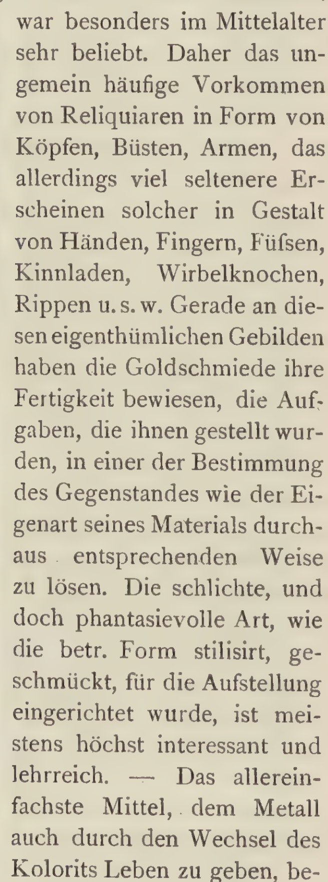
Silbergetriebene Reliquienfigur des XV. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)



Reliquienfiguren (imagines) finden sich in den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen sehr häufig erwähnt und in den Heiligthumsbüchern vielfach abgebildet. Die Reliquie ist gewöhnlich im Innern der Statuette geborgen, öfters durch eine Oeffnung auf der Brust erkennbar. Nicht selten ist sie in dem Sockel, mit Vorliebe aber in einem eigenen auf der Hand ruhenden oder vor der Brust gehaltenen Behältnisse untergebracht. Da die meisten dieser Statuetten aus Edelmetall gebildet (hohl gegossen, viel häufiger getrieben) waren, so haben sie sich in verhältnifsmäfsig sehr geringer Anzahl erhalten. Ihre Gröfse variirt in der Regel zwischen 40 und 80 *cm*; in kleineren Dimensionen kommen sie selten vor. Deswegen ist auch das kleine, nur 17 *cm* hohe, silbergetriebene Figürchen, dessen Abbildung an dieser Stelle die Besitzer, Gebr. Bourgeois in Köln, gestattet haben, als Seltenheit zu betrachten. — Der sechseckige, in seiner Hohlkehle mit durchbrochenen Vierpässen verzierte Untersatz, zeigt vorne ein Täfelchen mit der eingravirten und schwarz emaillirten Minuskelinschrift: *ymago bti̅ leonard | i qua̅ dedit bertr | andus ferretelli.* Dieser kleine Sockel trägt die mit der Dalmatika bekleidete, bis zum Halse aus einem Stücke getriebene Figur, deren Löthnaht sich rückseits befindet, wie bei dem gleichfalls getriebenen und in den Rumpf eingelötheten Kopf. Die gravirten Borten, welche die Dalmatika verzieren und theils aus mit Lilien abwechselndem Rankenwerk, theils aus Vierpafsblättchen mit Rosettchen bestehen, sind elegant gezeichnet, die Falten des Gewandes etwas oberflächlich behandelt, wie der scharf geschnittene Kopf. Die cylinderförmige in Vierpässen durchbrochene Hülse, welche von den beiden durch Gufs bewirkten Händen getragen wird, gliedern vier Ringe, an denen zwei hier nach unten gekehrte Handhaben befestigt sind. Sie enthält die Reliquie, welche ohne Zweifel in einem Finger bestand. Dem Reliquienbehälter die Gestalt des Gliedes zu geben, welches er aufnehmen sollte, war besonders im Mittelalter sehr beliebt. Daher das ungemein häufige Vorkommen von Reliquiaren in Form von Köpfen, Büsten, Armen, das allerdings viel seltenere Erscheinen solcher in Gestalt von Händen, Fingern, Füfsen, Kinnladen, Wirbelknochen, Rippen u. s. w. Gerade an diesen eigenthümlichen Gebilden haben die Goldschmiede ihre Fertigkeit bewiesen, die Aufgaben, die ihnen gestellt wurden, in einer der Bestimmung des Gegenstandes wie der Eigenart seines Materials durchaus entsprechenden Weise zu lösen. Die schlichte, und doch phantasievolle Art, wie die betr. Form stilisirt, geschmückt, für die Aufstellung eingerichtet wurde, ist meistens höchst interessant und lehrreich. — Das allereinfachste Mittel, dem Metall auch durch den Wechsel des Kolorits Leben zu geben, bestand darin, einige Theile des Gegenstandes in der natürlichen Farbe seines Materials zu belassen, andere hingegen durch Vergoldung auszuzeichnen. Dieses findet sich auch an dem vorliegenden Figürchen angewendet, dessen Haare, Borten, Cylinder und Sockelprofile vergoldet sind und mit dem oxydirten Silber in sehr effektvoller Weise kontrastiren. — Die Heimath des interessanten, des Kostümes wegen etwas gedrungen erscheinenden Figürchens, dürfte Frankreich sein, obgleich der Name des Stifters eher auf Italien hinweist. Als Ursprungszeit desselben wird der Schlufs des XV. Jahrh. zu betrachten sein.





Schnütgen.

Bücherschau.

Der Dom von Eichstätt in seiner baugeschichtlichen Entwickelung und Restauration. Festgabe zum 25jährigen Bischofs-Jubiläum des Herrn Dr. Franz Leopold Freiherrn von Leonrod, Bischof von Eichstätt, am 19. März 1892, von Fr. Xav. Herb. Mit 4 lithographischen Tafeln und 2 Lichtdruck-Abbildungen. Eichstätt 1892, Kommissions-Verlag der Ph. Brönner'schen Buchhandlung.

Der Dom von Eichstätt, den der Verfasser mit Recht einen „denkwürdigen Monumentalbau" nennt, verdient eine Beschreibung sowohl wegen seiner „baugeschichtlichen Entwickelung", als in Bezug auf seine „Restauration", welche 1881 begann und ihrem Abschlusse entgegengeht. Den Spuren der altchristlichen Anlage geht der Verfasser nach, beschreibt eingehend die romanische Pfeilerbasilika und weist die An- und Umbauten der gothischen Periode nach, alles dieses an der Hand urkundlicher Nachrichten und archäologischer Untersuchungen, die sich, von mehreren Grund- und Aufrissen unterstützt, zu einem ganz klaren, anschaulichen Bilde vereinigen. — Der Begeisterung, mit welcher der hochwürdigste Herr Bischof zur Restauration des Domes rief, entsprach der Erfolg in den zusammengebrachten Geldmitteln, wie in dem, was mit ihrer Hülfe geschaffen wurde, an Wand- und Glasmalereien, an Möbeln und sonstigen Ausstattungsgegenständen. Die Aufgabe war keine leichte, sie darf aber als eine gelungene bezeichnet werden, und was der Verfasser darüber mittheilt, ist höchst interessant und instruktiv. Möge das warm und anregend geschriebene Büchelchen recht viele Abnehmer finden! G.

Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt von Joseph Wilpert. Mit 5 Doppeltafeln und 3 Abbildungen im Text. Freiburg 1892, Herder'sche Verlagshandlung.

Ein neues, bislang von den Geschichtsschreibern der altchristlichen Kirche nur gelegentlich berührtes Thema ist es, welches der hochverdiente, ungemein produktive Katakombenforscher in seiner neuesten Schrift behandelt. Trotzdem erscheint es nicht in der provisorischen Gestalt spärlicher Beiträge, sondern in der ausgereiften Form einer umfassenden, abgeschlossenen Studie, die durch den überaus lieblichen Gegenstand, wie durch die lichtvolle Art seiner Behandlung, etwas sehr Anziehendes hat. Im I. Theil stellt der Verfasser auf 51 Folioseiten zusammen, was ihm über den „Stand der gottgeweihten Jungfrauen" in der altchristlichen Zeit seine eingehenden und mühsamen Studien in den Schriften dieser Periode ergeben haben. Es ist ein überraschend reiches Material, so dafs wir erstaunt sind, in dieser Zeit einem jungfräulichen Klosterleben zu begegnen, das wir bis jetzt geglaubt hatten, (in dieser Durchbildung) erst im Mittelalter annehmen zu dürfen. Ueber das „Ansehen, in welchem die gottgeweihten Jungfrauen standen", über ihre „Gelübde" resp. deren „Ceremonien", über die Einkleidungsformalitäten, die Alters- und Freiheitsverhältnisse, ihre „Lebensweise" und klösterliche Einrichtung, sowie über den ihnen verheifsenen himmlischen Lohn, unterrichten bis ins Einzelne die 8 Abschnitte, in welche dieser Theil zerfällt. — Den „bildlichen Darstellungen der gottgeweihten Jungfrauen" ist der II. Theil gewidmet, in welchem zunächst der „Einkleidungs-Szene in den Katakomben der hl. Priscilla", als der durch Alter, Ausführung und Erhaltung hervorragendsten bezüglichen Darstellung, eine umfängliche und gründliche Untersuchung an der Hand einer ganz ausgezeichneten Chromo-Photographie zu Theil wird. Nachdem „verschiedene Ansichten über die Bedeutung des Gemäldes", die zum Theil sehr weit voneinander abweichen, vorgeführt sind, gibt der Verfasser eine „Erklärung", die überzeugend ist, obgleich sie in Bezug auf mehr untergeordnete Details eine gewisse Latitüde läfst. Im Anschlusse daran behandelt der Verfasser die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, deren in der altchristlichen Zeit äufserst seltene Darstellungen zum ersten Male in zwei zuverlässigen Abbildungen erscheinen, von bezüglichen „Grabinschriften" gefolgt und erläutert. Eine Sarkophag-Darstellung mit dem „Chor der Jungfrauen" und zahlreiche „Grabinschriften von Jungfrauen aus den römischen Katakomben" bringen die überaus lehrreiche Erörterung zum Abschlusse, die einen neuen Merkstein in der Geschichte der Katakombenforschung bezeichnet. D.

Häusliche Kunst. Herausgegeben von Frieda Lipperheide. Berlin 1891, Verlag von Franz Lipperheide.

In diesem, auf 9 Lieferungen berechneten Werke stellt sich die um die Reform der weiblichen Kunstthätigkeit hochverdiente Herausgeberin die überaus zeitgemäfse Aufgabe, in gemeinverständlicher, durch zahlreiche Illustrationen unterstützter Darlegung aller technischen Verfahren zusammenzustellen, welche bei der künstlerischen Ausstattung des Hauses verwendet und auch von nichtberufsmäfsigen Händen ausgeführt zu werden geeignet sind. Was in den bereits erschienenen 4 Lieferungen vorliegt, verdient sowohl in Bezug auf die Auswahl des Stoffes, wie die Art der Unterweisung und die Brauchbarkeit der Muster uneingeschränktes Lob. Der äufserst geringe Preis von 50 Pf. für jede Lieferung ermöglicht in den Damenkreisen, für welche das Werkchen vornehmlich bestimmt ist, die weiteste Verbreitung.

Von den derselben Verfasserin zu dankenden „Musterblättern für künstlerische Handarbeiten" ist soeben die III. Sammlung (25 bis 36 Blatt) für 3 Mk. erschienen, vornehmlich aus den letzten Jahrhunderten angehörenden Stickereimustern bestehend, die von der Kunstanstalt der »Illustrirten Frauen-Zeitung« in vortrefflichen Farbendrucken mit ganz frappanter Treue wiedergegeben werden. Schnütgen.

Abhandlungen.

Christus am Kreuze, Maria und acht Apostel. — Kölnisches Tafelgemälde aus dem Beginne des XV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel V).

In einer Studie, die ich im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift veröffentlichte, suchte ich u. A. darzulegen, dafs wir die bisher dem Meister Wilhelm beigemessenen altkölnischen Gemälde von dem Zusammenhange mit dieser so unklaren kunsthistorischen Persönlichkeit lösen müssen, da dieselben offenbar erst einer späteren Generation kölnischer Künstler ihr Dasein verdanken. Wenn ich in jenem der Meister-Wilhelm-Frage gewidmeten Aufsatze die urkundlichen Zeugnisse entkräftete, die uns vor einigen Wandmalereien den Namen „Meister Wilhelm" vorspiegelten, so schreite ich nur konsequent fort, wenn ich dem Künstler heute ein Gemälde mit der gröfsten Bestimmtheit abspreche, das man sogar für ein eigenhändig bezeichnetes Meisterwerk Wilhelm von Herle's ansah.

Das ausdrucksreiche Bild des gekreuzigten Heilandes zwischen Maria und acht Aposteln (die Fehlenden waren gewifs auf verlorenen Altarflügeln dargestellt), welches das Wallraf-Richartz-Museum in Köln bewahrt,[1] pflegt in erster Reihe genannt zu werden, wenn von den Arbeiten Meister Wilhelms die Rede ist. Im Nimbus des sich lebhaft zurückwendenden Apostels zur Rechten des Kruzifixus wird nun der aufmerksame Betrachter hinter der Inschrift: **sanctus : Thomas : apostolus :** noch ein Zeichen gewahren, das man mit einiger Phantasie als ein **W** deutete. Dieser Buchstabe auf einem altkölnischen Bilde durfte aber selbstverständlich nur das Monogramm Wilhelm von Herle's sein, und so wurde das Werk denn auch sogleich auf den Namen des berühmten Meisters getauft. Es braucht nicht weiter betont zu werden, dafs es sich bei den räthselhaften Schnörkeln unmöglich um eine Signatur handeln kann, welche der Maler mitten im Heiligenscheine aufgepflanzt habe, sondern dafs wir hier nur ein Ornament vor uns sehen, welches als Lückenbüfser hinter der Inschrift auftritt und daher buchstabenähnliche Formen annimmt. Der profunden Entdeckung haben wir es aber doch wahrscheinlich zum Theil zu verdanken, wenn der Kruzifixus mit acht Aposteln auch heute noch immer demselben Meister zugewiesen wird, für den man die Innenseiten des Klarenaltares und die Madonna mit der Bohnenblüthe[2]) beansprucht. Zwingende stilistische Gründe, alle drei Werke zusammen zu geben, existiren meines Bedünkens nicht. Jm Gegentheil! Unser Kreuzesbild erscheint mir nach eingehender Prüfung reifer und fortgeschrittener in seiner ganzen Kunstweise. Der Vortrag ist entschieden weicher und verschmolzener, und, sehen wir von einigen feinen Unterscheidungen der Zeichnung ganz ab, so ist namentlich auch die Behandlung des Fleisches eine andere; bei aller durchsichtigen Zartheit ist das Inkarnat hier frischer in den Schatten wie jenes der Madonna mit der Bohnenblüthe, wie denn überhaupt die Farben unseres Bildes lebhaft und leuchtend wirken. Die kräftigsten Lichter auf den Nasenrücken, an Stirn, Haar oder Bart, auf den Fingern und Handrücken sind durch weifse Striche und wohlvertriebene Tupfen bezeichnet.

Mit der milden Grofsartigkeit der Charaktere harmoniren die feinen, schlanken Gestalten. Innige Hingabe an ein bestimmt umschriebenes, lebendiges Ideal bewahrt den streng prüfenden Meister ebenso sehr vor allen Nachlässigkeiten wie Uebertreibungen in seiner Formensprache. Seine Sorgfalt wird besonders in den schön stilisirten Gewändern offenbar, welche in reichem Faltenwurfe die schlanken, fast schulterlosen Körper umwallen. Die würdige, statuarische Haltung der Figuren ist durch grofse Mannigfaltigkeit der Wendungen und Bewegungsmotive aufs edelste belebt. Die schmalen Hände gestikuliren mit Anmuth, sie fassen mit zierlichen Fingern die Symbole, verbergen sich unter dem

[1]) Katalog Nr. 41. Holz: hoch 1,65, breit 2,43 *m*.

[2]) Um Konfusion zu vermeiden, bleiben wir bei der alten Bezeichnung „Madonna mit der Bohnenblüthe", wenn auch die Pflanze in Marias Hand sich nicht mit Sicherheit botanisch bestimmen läfst.

Kleide, wo reichere Bauschen sie wiederum verrathen.

Die Auffassung der menschlichen Gestalt tritt am deutlichsten im Leichnam Christi hervor. Die ungemein schlanken, langgezogenen Formen werden hier am augenfälligsten. Vertiefen wir uns jedoch in die Empfindungsweise und die Geschmacksrichtung jener Zeit, so werden wir auch hier beobachten, wie freudig Erschautes und verständig Beobachtetes trefflich benutzt ist — und gleichzeitig gestehen müssen, dafs die angewandten Ausdrucksformen sich sehr wohl zur Schilderung des verklärten Schmerzes, der Würde und Frömmigkeit eignen.

Zu der zarten im Tode gebrochenen Gestalt des Heilandes blickt Johannes trauernd empor und hält die ohnmächtig zu Boden sinkende Gottesmutter in den Armen. Auf dem goldenen Grunde schweben klagend himmlische Seelen, deren Körperlosigkeit bei Willens- und Gefühlsäufserungen die altkölnische Kunst so treffend darstellt. Wir sehen liebliche Lockenköpfchen, erhobene Flügel, lebhaft bewegte Arme — doch statt des Körpers ein blaues, flatterndes Gewand, welches in schmalen Streifen endet. Die Engel umschwirren hier den Kreuzespfahl des Erlösers und fangen in goldenen Kelchen dessen kostbares Blut auf, damit es nicht zur blumigen Wiese herabrinne.

Bedeutend fesseln uns aber vor allem die Gestalten der Apostel Jakobus minor, Andreas, Petrus, Paulus, Bartholomäus, Thomas und Philippus zu den Seiten des Kreuzes, deren überkommene Charaktertypen, von dem Ideal des Künstlers durchsetzt, neubelebt erscheinen. Das sprechende Antlitz ist fein gebildet, die dunklen Augen blicken unter schweren Lidern gelassen auf den Beschauer. Nichts deutet auf Askese und Verzückung, ruhiger Friede, Ernst und Andacht spricht aus allen Zügen.

Die Entwickelung der altkölnischen Malerei gegen Schlufs des XIV. Jahrh. dürfte wohl niemals deutlicher hervortreten als beim Vergleich dieser Apostelköpfe mit den Resten von Prophetenbildern, welche man ebenfalls so grundlos mit dem Namen „Meister Wilhelm" verknüpfte. In welchem Verhältnifs zu jenem bedeutenden Umschwung nun aber der grofse Meister stand, den der Limburger Chronist den besten Maler in allen deutschen Landen nennt, wird wohl so lange verschleiert bleiben, bis ein glücklicher Zufall uns mit einer urkundlich sicher beglaubigten Arbeit Wilhelm von Herle's beschenkt. So lange eine solche jedoch fehlt, müssen wir entschieden darauf verzichten, irgendwelche hervorragende Kunstschöpfung mit dem Namen „Meister Wilhelm" zu verbinden.

Bonn. Ed. Firmenich-Richartz.

Glockenmontirung.



Sollen in einem Thurme Glocken aufgehängt werden, so sorge man zunächst für eine solide Grundlage des Glockenstuhles. Diese bildet sich aus den Tragbalken der Glockenstube. Die Widerstandsfähigkeit dieser mufs deshalb dem auf die Bodenfläche der Glockenstube drückenden Gewichte entsprechen. Das Gewicht mufs ferner möglichst gleichmäfsig über die ganze Fläche vertheilt sein. Dieses wird dadurch erreicht, dafs die Unterschwellen des Glockenstuhles auf alle Balken gelagert werden, wobei aber hier schon bemerkt werden mufs, dafs die Schwellenköpfe wenigstens 10 *cm* von den Thurmumfassungsmauern abzustehen haben. Gehen die Lagerstücke bis vor die Mauer, dann wirken sie beim Läuten in ihrem Horizontalschub, wie die Widerköpfe der alten Sturmböcke und zerstofsen mit der Zeit auch die stärksten Thurmmauern.

Das Balkenlager mufs Widerstandsfähigkeit genug haben, wenn es nicht ebenfalls dem Thurme den gröfsten Schaden bringen soll. Ist es zu schwach, dann werden sich die Balken namentlich beim Läuten zu sehr biegen und schieben und durch diese doppelte Thätigkeit die Thurmmauern zerbröckeln. Wichtig ist, dafs den Balken ein gemeinsames Unterlager gegeben wird, welches den Druck auf die ganze Mauerlinie vertheilt. Damit die Mauer diesem Druck mit ihrer ganzen rückwirkenden Festigkeit begegnen kann, ist es auch nothwendig, dafs das Unterlager der Balken innerhalb des mittleren Drittels der Mauerstärke angeordnet ist.

Damit alle vier Seiten des Mauerwerkes gemeinschaftlich dem Druck begegnen, ist es bei neuen Thurmanlagen zu rathen, dieselben unterhalb der Glockenstube durch starke vierseitige Eisenanker zu verbinden. Dieses geschieht am



Christus am Kreuze, Maria und acht Apostel. — Kölnisches Tafelgemälde aus dem Beginne des XV. Jahrh.



zweckmäſsigsten innerhalb der Mauer. Die Wiederholung dieser Anker oberhalb der Balkenlager verbindet auch den Obertheil des Thurmes besser zu einem Ganzen, auf welches die unausbleiblichen Erschütterungen des Läute-Apparates dann weniger nachtheilig wirken. Diese Anordnungen können allerdings nur bei neuen Thurmanlagen gemacht werden. Sie sind hier aber um so nothwendiger, weil neues Mauerwerk mit noch nicht verhärtetem Mörtel der Zerbröckelungsgefahr viel mehr ausgesetzt ist als altes. Es empfiehlt sich deshalb auch, daſs die oberen Lagerschichten für Aufnahme des Glockengebälkes mit gutem Cementmörtel gemauert werden, welcher in vier Wochen seine volle konstante Festigkeit erhält. Dasselbe gilt von den auf das Balkenlager folgenden Grundschichten des Oberbaues. Neue Thürme sollten trotz aller dieser Vorsichtsmaſsregeln in den ersten Jahren keine Glocken erhalten; es sei denn, der Glockenstuhl werde unabhängig vom Mauerwerk im Thurminnern von unten auf konstruirt. Dieses geschieht aber in den wenigsten Fällen und deshalb sind die oben angegebenen Vorsichtsmaſsregeln zu treffen, um Mauerrisse bei den Thürmen zu vermeiden. Bei alten Thürmen muſs man sich beim Balkenlager mit den gegebenen Mauervorsprüngen zurechtfinden.

Bei Anlage von Glockenlagern ist in jedem einzelnen Falle die Stärke der Balken statisch zu berechnen. Es mag eine solche Berechnung für einen in neuerer Zeit ausgeführten Stuhl- und Lagerbau hier als Beispiel dienen: In dem gegebenen Falle waren drei Glocken im Gewichte von 18, 15 und 10 Centner zu montiren und dafür die Unterlage zu schaffen. Die Bodenfläche der Glockenstube war 4,66 : 4,86 *m*. Die Hölzer des dem Glockengewichte statisch entsprechenden Gestühles hatten folgende Dimensionen und Gewicht:

a) Unter- u. Oberschwellen: $0{,}20 \cdot 0{,}30 \cdot 8 \cdot 4{,}66$ = 2,2368 *cbm*
b) Stiele: $0{,}20^2 \cdot 12 \cdot 2{,}00$ . . . . = 0,9600 „
c) Kreuzstreben: $0{,}20 \cdot 0{,}25 \cdot 16 \cdot 2{,}50$ . . . = 2,0000 „
d) Oberverbindung: $0{,}16^2 \cdot 2 \cdot 4{,}00$ . . . . = 0,2048 „
e) Kopfbänder: $0{,}15 \cdot 0{,}20 \cdot 12 \cdot 0{,}80$ . . . = 0,2880 „
Eichenholz 5,6896 *cbm* (1 *cbm* Eichenholz hat 800 *kg* Gewicht).

A. Totalgewicht des Glockenstuhles also: $5{,}6896 \cdot 800$ = 4551,68 *kg*

B. Glockengewicht:

a) 18 *ctr* = 900 *kg*; mit Armatur = $1{,}25 \cdot 900$ = 1125 *kg*. Vertikaldruck: (V = 3 g) $1125 \cdot 3$ = 3375,00 *kg*
Horizontalschub: (H = 1,5 g) $1125 \cdot 1{,}5$ = 1687,50 „
Gewicht a) 5062,50 *kg*

b) 15 *ctr* = 750 *kg*; mit Armatur = $750 \cdot 1{,}25$ = 937,50 *kg*. Vertikaldruck: V = $3 \cdot 937{,}50$ = 2812,50 *kg*
Horizontalschub: H = $1{,}5 \cdot 937{,}50$ . . . = 1406,25 „
Gewicht b) 4227,75 *kg*

c) 10 *ctr* = 500 *kg*; mit Armatur = $500 \cdot 1{,}25$ = 625 *kg*; also V = $3 \cdot 625$ . . . . = 1875,00 *kg*
H = $1{,}5 \cdot 625$ . . . . = 937,50 „
Gewicht c) 2812,50 *kg*

B. Glockengewicht . . . . 12 102,75 *kg*
C. Sonstige Belastung . . . 500,00 „
Gesammtgewicht 17 154,43 *kg*, rund 17 154 *kg*.

Die beanspruchte Bodenfläche ist: $4{,}66 \cdot 4{,}86$ = 22,65 *qm*, rund 23 *qm*.
Das Gewicht pro Quadratmeter demnach: 17 154 : 23 = 745,78 *kg*, rund = 746 *kg*.

Zur Aufnahme dieses Gewichtes sind eiserne I-Träger zu verwenden. Dieselben sollen von Mitte zu Mitte 90 *cm* auseinander liegen; es sind somit sechs I-Träger erforderlich. Die Gesammtlast vertheilt sich auf fünf Zwischenräume, von denen jeder 23 : 5 = 4,104 *qm* enthält. Ein I-Träger hat demnach zu tragen: $746 \cdot 4{,}104$ = 3058,60 oder rund 3059 *kg*. Für dieses Gewicht ist das Widerstandsmoment der I-Träger zu suchen. Dasselbe drückt sich für gleichmäſsig belastete, an beiden Enden frei aufliegende Träger aus durch die statische Formel $W = \frac{P\,l}{8\,k}$ (P = Gewicht der Belastung; l = freie Länge der Träger, ausgedrückt in Centimeter; K = Sicherheitsmodul, für Walzeisen = 700); also:

$$W = \frac{3059 \cdot 486}{8 \cdot 700}$$

$$W = 265{,}47$$

Nach den für Preufsen geltenden Normalprofilen von I-Trägern hat Nr. 23 ein Widerstandsmoment = 317. Dieses Profil genügt also vollständig. Hierbei ist Höhe = 230 *mm*, Flanschen-Breite = 102 *mm*, Steg-Dicke = 8,4 *mm*, Flanschen-Dicke = 12,6 *mm*.

Als Unterlagen für die I-Träger dienen am besten alte Eisenbahnschienen und zwar für vorliegenden Fall das Normalprofil von 118 *mm* Höhe und 5,65 *m* Länge. Sollen statt der I-Träger Holzbalken genommen werden, dann berechnet sich ihr Querschnitt bei 90 *cm* Distanz wie folgt:

$$W = \frac{P\,l}{8\,k}; \quad W = \frac{b\,h^2}{6}; \quad \text{also} \quad \frac{b\,h^2}{6} = \frac{3059 \cdot 486}{8 \cdot 36}$$

(K bei Eichenholz: 36) $\left(\frac{b}{h} = \frac{5}{7}; \; b = \frac{5 \cdot h}{7}\right)$, also

$$\frac{5\,h^3}{7 \cdot 6} = \frac{3059 \cdot 486}{8 \cdot 36} \quad h = \sqrt[3]{43\,360{,}92} = \text{ca. } 36 \; cm,$$

$$b = \frac{5\,h}{7} = \frac{5 \cdot 36}{7} = \text{ca. } 26 \; cm.$$

Holzbalken müfsten für die in Rede stehende Anlage also 26 *cm* Breite und 36 *cm* Höhe haben und Eichenholz sein. Die I-Träger verdienen aber den Vorzug. Hat man auf diese Weise für die Glockenstube eine genügende Balkenlage geschaffen, dann gilt es noch die Glocken zu montiren.

Eine Glocke montiren heifst dieselbe gut und richtig aufhängen. Das Wort „gut" soll sich auf die Konstruktion und das Material des Glockenstuhles beziehen. Am sichersten würde das eiserne Gerüst seinen Zweck erfüllen. Ein solches wird auch vielfach angewendet, aber mit Unrecht. Gerade bei Eisenkonstruktionen, wo jeder Konstruktionstheil in Zug- oder Druckspannung sich befindet, wo durch die festen Scherverbände jede Stange und Schiene und Träger angezogen ist, wie die Saite einer Violine, da mufs Vibration der Metallmoleküle eintreten und da müssen Töne entstehen, welche dann natürlich den Glockenton stören. Dieser Uebelstand macht sich mehr oder minder auch bei fast jedem eisernen Glockenstuhle geltend. Vielleicht wäre hier dadurch abzuhelfen, dafs man die Töne des Eisengerüstes dämpfte durch Umwickelung der Eisentheile, oder durch Bekleidung derselben mit Holz. Meines Wissens ist der Versuch noch nicht gemacht. Gelingt er, dann möchte ich ganz entschieden für Eisenkonstruktionen stimmen, weil dieselbe dauerhafter ist, genauer hergestellt werden und endlich besser berechnet werden kann. Die Holzkonstruktion soll vorläufig indefs die Herrschaft wohl behalten und deshalb müssen wir auf sie unser Augenmerk richten. Die Hölzer des Stuhles liegen theils auf Druck, theils auf Zug, sind also auf relative und absolute Festigkeit beansprucht. Dieses ist sowohl beim Stillstand, wie auch beim Läuten der Fall. Wir müssen somit solches Holz nehmen, welches zunächst den gröfsten Sicherheitsmodul für Druck in der Richtung der Faser aufweist. Wir finden da allerdings Eschen-, Eichen- und Buchenholz in der Spannung auf Druck mit 66 *kg* pro Quadratcentimeter in gleicher Reihe. Buchenholz mufs indefs ausgeschieden werden, weil es keine Dauer hat und dem Wurmfrafs zu sehr unterliegt; auch Eschenholz neigt zu letzterem Uebelstande und so bleibt Eichenholz als das zweckmäfsigste übrig.

Die Stärke der Hölzer berechnet sich leicht nach der Schwere der Glocke. Es würde allerdings hier zu weit führen, eine solche Berechnung anzustellen. Im Allgemeinen kann man sagen, dafs bei Glocken bis 1000 *kg* Hölzer mit 450 *qcm* Querschnitt genügen. Man nimmt sie so stark, damit die Scherfestigkeit in den Knoten um so sicherer sei. Dafs zu den Arbeiten nur trockenes Holz genommen werden darf, ist klar, weil es bei dem Verbande der Stühle hauptsächlich auf die Dichtigkeit der Versatzungen ankommt und diese nur bei trockenem Material — am besten altem Bauholz — erreicht werden kann. Durch den Wasserverlust des frischen Holzes verliert das Volumen desselben und damit tritt Undichtigkeit des Verbandes ein. Auch bei trockenem Holze hat man noch Vorsicht anzuwenden, um die Verbindungen sorgfältig zu dichten. Am besten erreicht man dieses durch Einschiebung von dünnen Bleiplatten zwischen die Verbindungen. Die Konstruktionsform der Glockenstühle anlangend, so besteht diese ja bekanntlich aus Unter- und Oberschwelle mit Pfosten und Verstrebungen. Eine Stuhlwand besteht am besten aus einem Rechtecke, gebildet aus zwei Quadraten, deren Seitenlänge die Höhe des Stuhles ist. Der Mittelpfosten trennt die Quadrate und dieselben sind versetzt mit Streben in Form eines Andreaskreuzes. Letzteres darf seine Verzapfungen aber nicht in den Stielen, sondern in den Schwellen erhalten. Diese Scherknoten müssen so stark als möglich gemacht werden, weil die Hölzer beim Schwingen der Glocke an der von der Schwingung entgegengesetzten Seite auch auf

Zug in Anspruch genommen werden, wobei feste Verbindungen ja die Hauptsache sind. Die Streben werden in den Knotenpunkten verzapft und versetzt, letzteres um beim Druck die Schwere auf eine gröfsere Fläche überzuleiten.

Weitere Verzimmerungen des Glockenstuhles sind überflüssig, ja schädlich, weil die Verzapfungen die Hölzer nur schwächen. Die beiden Stuhlwände werden an den Enden der Oberschwellen durch Querriegel in der nothwendigen Weite verbunden. Die Oberschwellen sind bestimmt, das Glockenlager aufzunehmen. Dieselben müssen deshalb genau parallel liegen.

Hier wäre zunächst zu untersuchen, welche Aufhängemethode man anwenden soll! Antwort: die alte Zapfenmethode! Nach dem übereinstimmenden Urtheil der Praktiker gibt dieselbe den wohllautendsten Anschlag, wenn die anderen Methoden auch viele mechanische und technische Vortheile bieten. Für gewöhnliche Verhältnisse hält die Bewegung des Glockenkörpers nicht so schwer und die Thürme müssen denn doch so stark gebaut sein, dafs sie den Horizontalschub des Geläutes aushalten und den Vertikaldruck tragen können. Ersterer (H) beträgt bei gewöhnlicher Aufhängung 1,56 des Glockengewichtes und letzterer (V) 3,1087 desselben. Die Schwingungslänge (L) ist beim alten System auch gröfser, nämlich 2,207 D = Glockendurchmesser. So viel Raum mufs eine Glockenstube aber auch haben. Bei der sogen. Ritter'schen Methode mit dem Kammradoval genügt schon eine Länge von 1,48 D; bei der sogen. Pozdech'schen mit Friktionsscheiben L = 1,60 D. Bei beiden Systemen hat man einen Horizontalschub von nur 0,27 Glockengewicht und einen Horizontaldruck von 1,557 desselben. Das ist alles ganz schön, aber der Glockenton ist die Hauptsache und der wird am besten durch die alte Methode erzielt. Anstatt des Rundzapfens kann man allerdings den Pratzenzapfen (gewöhnlich „Bärenklaue" genannt) anwenden. Hierbei ist die untere Zapfenseite zu einer stumpfen Schneide zugearbeitet und läuft in einem konkaven Lager. An jeder Seite der Schneide hat der Zapfen eine Klaue, welche bei der Horizontallage der Glocke hinter einen Lagervorsprung greift, um das Ausgleiten der Glocke zu vermeiden. Dieser Zapfen erleichtert die Läutearbeit schon bedeutend.

Wollen wir nun eine Glocke montiren, dann ist Beschaffung der Achse das erste. Nehmen wir eine Holzachse aus gutem eichenem Holze, so berechnen sich deren Dimensionen nach der statischen Formel für den Widerstand bei einem Träger, welcher an den Enden frei aufliegt und in der Mitte belastet ist. $W = \frac{P\,l}{4\,k}$. Hierbei ist P-Schwere der Glocke mit Armatur = $^5/_4$ Gewicht der Glocke; l = Länge der Achse in *cm* ausgedrückt und K ist der sog. Sicherheitsmodul für Druck, eine Zahl, welche anzeigt, wieviel *kg* bei senkrechter Druckbeanspruchung auf einen *qcm* Querschnitt höchstens drücken dürfen. Bei Eichenholz ist diese Zahl bei angegebener Beanspruchung = 36. Die Achse hat aber nicht allein dem ruhigen Gewichte, sondern auch dem gröfsten Vertikaldrucke der geläuteten Glocke zu begegnen und dieser ist dreimal so grofs wie das Gewicht der Glocke. Unsere Formel lautete demnach $W = \frac{3\,P \cdot l}{4 \cdot k}$. Will man hieraus die Dimensionen des Tragholzes herleiten, so mufs man berücksichtigen, dafs beim rechteckigen Querschnitt, wie er beim Tragholz nur in Anwendung kommen kann, das Widerstandsmoment $W = \frac{b\,h^2}{6}$ ist. Es ist demnach $\frac{b\,h^2}{6} = \frac{3\,P \cdot l}{4\,k}$. Der Berechnung und Erfahrung gemäfs trägt ein Holz am sichersten, wenn es im Querschnitte $\frac{b}{h} = \frac{5}{7}$ zeigt. Hieraus ergibt sich für $b = \frac{5 \cdot h}{7}$. Führen wir diesen Werth in obige Gleichung ein, dann haben wir $\frac{5\,h^3}{7 \cdot 6} = \frac{3 \cdot P \cdot l}{4\,k}$ oder $L = \sqrt[3]{\frac{126 \cdot P \cdot l}{720}}$ (k = 36, cfr. oben). Hätten wir nun eine Glocke zu montiren, deren Gewicht 1000 *kg* (mit Armatur = 1250 *kg*) und deren Achse 200 *cm* lang wäre, dann würde sich durch Rechnung herausstellen, dafs die Achsenhöhe 38 *cm* und deren Breite 27 *cm* sein mufs.

Wird das Holzjoch der Glocke durch „Einlassung" der Eisenstücke, welche die Zapfen haben, ferner von Schraubenbolzen zur Befestigung der Glockenkrone noch geschwächt, dann mufs dasselbe natürlich um diese Minderungen verstärkt werden. Der reine Kern mufs jene Tragkraft besitzen. Man nimmt deshalb für eine Glocke von 1000 *kg* mit 200 *cm* langer Achse wohl bis 45 : 30 *cm*. Hiermit ist aber jeder Bruchgefahr auf lange Jahrzehnte begegnet. Diese Dimensionen braucht die hölzerne Glockenachse

aber nur in der Mitte zu haben. Nach den Enden kann sie bis nahe zur Hälfte verjüngt sein. — Vorstehende statische Berechnung der Glockenjoche ist von grofser Wichtigkeit und deshalb auch genauer ausgeführt. Zu schwache Achsen zersplittern bald und bringen dann durch Bruchgefahr die Glocke selbst in Gefahr. In die Holzachse müssen die Eisenzapfen auf das Genaueste eingelassen werden. Die Zapfen müssen in der Mitte der Achse in grader Linie und im Richtscheit liegen und in die Lager in grader Linie genau hineinpassen.

Dann kommt das Befestigen der Glocke an das Joch; eine äufserst wichtige Arbeit, soll die Glocke gut läuten! Zunächst wird auf dem unteren Glockenrande der sogen. Kreuzschlag bestimmt. Aus den beiden Ecken des Hängeeisens werden bei wagerechter Aufstellung der Glocke nach einer Seite hin zwei Lothe hinabgelassen. Die Ebene dieser beiden Senkrechten, wird durch ein Richtscheit auf den äufseren Glockenrand übertragen. Diese Operation wird wiederholt, indem man die Senkrechten auch nach der anderen Seite feststellt und auf dem Glockenrande anmerkt. Die Mitte zwischen diesen beiden Lothen theilt die Glocke in zwei Hälften und die Verbindung dieser Mitten ist parallel dem Hängeeisen. Von den gefundenen Mitten aus theilt man die Hälften der Glocke nochmals. Ein um die halbe Glocke gelegter Faden wird halbirt und so der Viertelpunkt gefunden und markirt. Der untere Glockenrand ist so in vier Theile getheilt. Die verbindenden Linien stehen im senkrechten Kreuz zu einander, daher der Name „Kreuzschlag". Die Kreuzschlagszeichen werden auf der ersten hervortretenden Linie unten am Glockenrande angebracht. Letzterer selbst eignet sich nicht dazu, weil er zu leicht abgestofsen wird resp. bei alten Glocken schon abgebröckelt ist.

Mit Hülfe dieses Kreuzschlages kann die Achse auf das Genaueste aufgebracht werden. Von den Parallelpunkten aus wird zunächst die Achse in gleichen Abstand vom Glockenrande gebracht. Die Kreuzpunkte dienen dazu, die Zapfen in gleichen Abstand von diesen und somit mit dem Hängeeisen in die Parallele zu bringen. Die Schnurlänge von dem Kreuzpunkte bis zur untersten, äufsersten Zapfenspitze mufs bis auf den Millimeter an beiden Seiten gleich sein. Es versteht sich von selbst, dafs das Anschrauben der vorher in die Lager eingepafsten Achse an die Glocke nicht geschehen darf, wenn die erstere sich schon im Lager befindet. Die Glocke stehe vielmehr auf einem wagerechten Untergerüst und die Achse wird frei aufgeschroben. Nur so können die nothwendigen Messungen gemacht werden. Ist die Achse befestigt, dann wird die Glocke ins Lager gehoben und sie mufs gut fungiren. Der Klöppel mufs am Kreuzpunkt genau anschlagen und kann nicht wandern.

Handelt es sich darum, alte Glocken umzuhängen, d. h. dem Klöppel eine andere Anschlagsstelle zu verschaffen, dann mufs zunächst ein neues Hängeeisen in die Glocke geschafft werden. In das alte Hängeeisen wird ein eisernes Sattelstück eingelassen und vermittelst Stellschrauben so fest wie möglich gemacht. Dieses Sattelstück hat zwei Zapfen, welche mit dem alten Hängeeisen unter rechtem Winkel stehen. Diese Zapfen tragen das neue Hängeeisen, welches auch zu dem alten unter rechtem Winkel fungirt. Von dem so eingebrachten Eisen werden dann die Lothe gefällt, der Kreuzschlag bestimmt und die Glocke montirt wie oben beschrieben ist. Die Glocke ist dann um 90^0 um ihre Vertikalachse gedreht. Man kann dann noch zweimal umhängen, ja den Klöppel den ganzen Glockenring durchwandern lassen. Die Zapfen an dem in das alte Hängeeisen eingeführten Sattelstück müssen danach dann gesetzt sein. Soll die Glocke eine Viertelwendung erhalten, dann müssen die Zapfen zum alten Hängeeisen unter einem Winkel von 45^0 stehen. Ueber den Zeitpunkt, wann eine alte Glocke umgehängt werden müsse, sind die Ansichten verschieden. Ist der Klöppelfrafs am Schlagringe bis beinahe zur Hälfte des letzteren gekommen, dann wird es hohe Zeit an Umhängen zu denken, sonst bringt ein kräftiger Schlag die dünne Schale zum Zerspringen. — Wo mittelalterliche Glocken noch im Gebrauch sind, möge man mit Sorgfalt auf die Erhaltung derselben bedacht sein, denn auch im Glockengufs haben die meisten Giefsereien die „Alten" noch lange nicht erreicht.

Brenken. J. Pieper.

Die Propsteikirche zu Oberpleis.

Mit 10 Abbildungen.

II.



ie Propsteikirche, wie sie gegenwärtig dasteht, setzt sich zusammen aus Westthurm, dreischiffigem Langhaus, östlichem Querschiff und Chor. Während Chor und Querschiff, die mit einer Krypta unterbaut sind, dem Beginn des XIII. Jahrh. angehören, fallen Langhaus und Krypta in die Zeit um 1100. Die Kirche ist ein reiner Pfeilerbau; die Pfeiler-Kapitelle des Mittelschiffs bestehen in Platte und Schmiege; die Hochwände stammen jedoch mit ihren Gewölben aus der Bauperiode des XIII. Jahrh. Die geringen Wandstärken und die schlanken Pfeiler der die Hochwände tragenden Arkaden bekunden, dafs das Mittelschiff der Kirche ursprünglich mit flacher Decke versehen war. Auch die Seitenschiffe haben anfangs Flachdecken gehabt; die Gewölbe sind später eingefügt. Dafs die Kirche schon in ihrer ersten Plananlage mit Querschiff und im Halbrund schliefsenden Chore ausgestattet gewesen ist, ergibt sich aus der Grundform der von dem ersten Bau herrührenden Krypta.

Dieselbe besteht, wie der Grundrifs (Fig. 3) zeigt, aus einem durch zwölf Säulen der Breite nach dreifach, der Länge nach siebenfach getheilten Querschiff, dem sich nach Osten hin ein quadratisch gestaltetes dreischiffiges Langhaus anschliefst. Das Mittelschiff desselben findet seinen Abschlufs in einem rechteckig gebildeten, mit einer Halbtonne überwölbten Altarraume; die beiden Nebenschiffe endeten ursprünglich in halbrund geformten Nischen.[16]) Der Säulenstellung entsprechend sind die Wände durch Pilaster gegliedert; die einzelnen Gewölbefelder, die durch Gurtbögen eingefafst werden, haben einfache Kreuzgewölbe mit scharfen Graten, ohne Stich. Die Kapitelle der Säulen sind in der Würfelform gebildet und mit Deckplatten versehen; jedes Bogenfeld ist mit zwei halbkreisförmigen Schilden verziert. In Folge allmählicher Erhöhung des Fufsbodens waren die Basen der Säulen und Wandpfeiler verdeckt, wie dies die Abbildung (Fig. 4) zur Anschauung bringt. Die Restauration von 1892 hat den Fufsboden auf die alte Höhenlage gesenkt und dadurch die Sockel der Wandpfeiler und Säulen wieder frei gelegt. Die Wandpfeiler haben einen einfachen aus Schmiege und Platte gebildeten Sockel, die Säulen die übliche attische Basis, und zwar zum Theil in unvollendeter Ausführung.

Zugänglich war die Krypta ursprünglich durch zwei Treppen, welche von den Seitenschiffen aus hinunterführten: Dieselben kamen in Wegfall, als im Jahre 1718 die Krypta zum Vorrathskeller umgestaltet und zu diesem Zwecke von Aufsen her auf der Südseite mit einem besonderen Eingang versehen wurde. „Anno 1718 ist dieser Keller gemachet worden“, so heifst es nämlich auf dem Deckbogen der dort befindlichen Eingangsthür, welche bei der jetzt im Gange befindlichen Restauration, wobei der alte Zustand hergestellt wird, nunmehr wieder in Wegfall kommt.

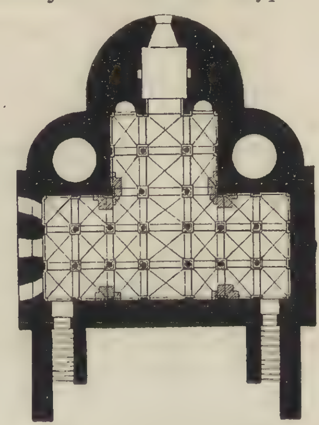


Fig. 3. Grundrifs der Krypta.

Während die aufgehenden Theile der Chormauern im Wesentlichen dem Umbau des XIII. Jahrh. angehören, sind die Mauern des Querschiffs, wenigstens in ihren unteren Partieen, noch Bestandtheile des ursprünglichen Baues. Das Gleiche ist der Fall mit dem Langhause, die Seitenschiffmauern gehören dort vollständig, die Mittelschiffmauern in ihrem unteren Theile, den Pfeilerarkaden, dem ersten Bau an, während die Hochwände im XIII. Jahrh. eine vollständige Erneuerung erfahren haben.

[16]) Diese Nischen waren bis vor Kurzem vermauert, auf ihr Vorhandensein mufste aber aus bestimmten Merkmalen geschlossen werden. Bei der jetzt erfolgten Offenlegung hat sich ergeben, dafs dieselben nicht, wie dies bei den lange vor der Restauration angefertigten Zeichnungen angenommen worden ist, bis auf den Fufsboden herunterreichen, sondern erst in Höhe von ca. 90 *cm* über demselben aus dem Mauerwerk ausgespart sind: ein Umstand, der vielleicht seine Erklärung darin findet, dafs hier Seitenaltäre angeordnet waren.

Die Kirche war von vornherein mit drei Thürmen ausgestattet, einem mächtigen Westthurm und zwei kleinen Rundthürmen in den Winkeln von Chor und Querschiff. Während letztere in den späteren Bauperioden eine vollständige Umgestaltung erfahren haben, steht der Westthurm noch jetzt aufrecht. Wenn man annehmen darf, dafs auch hier, dem zumeist üblichen Bauvorgange gemäfs, mit dem Chore begonnen und mit dem Thurme geendet worden ist, so wird der Westthurm als das Schlufsglied der ersten Bauperiode zu betrachten und derselbe somit, worauf auch seine Formgebung hinweist, in die erste Hälfte des XII. Jahrh. zu setzen sein. In seinem mit schwerer Halbtonne überwölbtem Untergeschofs vermittelt er, indem er sich nach Osten in weitem Halbrund öffnet, den Haupteingang zur Kirche. Das Obergeschofs zeigt ein — gegenwärtig nur noch in Abbruchspuren vorhandenes — mit Schildbögen sich an die Mauern ansetzendes Kreuzgewölbe. Auch dieses Geschofs öffnete sich ehedem in hoher Bogenöffnung nach dem Mittelschiff der Kirche. Diese beiden unteren Thurmgeschosse besitzen in der die Thüröffnung umschliefsenden Säulenstellung mit umrahmendem Bogen und einer Fensteröffnung in der Empore ihre einzigen Detailformen. Die Kapitelle der ersteren sind kelchförmig gebildet und mit einfachem Blattwerk verziert. Das dritte Thurmgeschofs wird dagegen auf allen vier Seiten durch je sechs Lesinen mit Rundbogenfries belebt. Ihm folgt die oberste, die Glockenetage, welche allerseits je zwei Schallöffnungen zeigt. Dieselben sind in der üblichen Weise gebildet, wobei zwei kleinere auf einer Mittelsäule aufsetzende Bogen von einem gemeinsamen gröfseren umrahmt sind. Die Würfelkapitelle der Säulchen zeigen bandartig umrahmte Schilde, deren innere Fläche noch in einfachen Mustern ausgearbeitet ist. Das dritte und das vierte, die Glockenstube enthaltende Thurmgeschofs verrathen schon durch ihre eigenartige Technik — es wechselt stets ein dickerer, etwa 25 *cm* starker Stein mit einem solchen von etwa 10 *cm* — ihre gleichzeitige Entstehung, die auf Grund der Detailformen etwa auf die Mitte des XII. Jahrh. anzusetzen ist. Der jetzige Thurmhelm gehört einer jüngeren Zeit an, ursprünglich hatte der Thurm wohl ein zeltförmiges Dach.



Fig. 4. Innere Ansicht der Krypta vor der Restauration von 1892. Mittelschiff des Querschiffes, von der Südseite gesehen.

Dieser seinen Grundzügen nach hier kurz skizzierte ursprüngliche Bau wurde nun, und zwar allen Anzeichen nach zu Beginn des XIII. Jahrh. einer Umgestaltung unterzogen, welche seine Erscheinung im Inneren und im Aeufseren gründlich veränderte. Bisher flachgedeckt, wurde er jetzt in allen seinen Theilen überwölbt, das Chor mit seinen Flankirthürmen und ebenso das

Querschiff wurden fast völlig neu erbaut, der bisherige Thurmschmuck endlich noch durch Hinzufügung eines weiteren Thurmes, eines Vierungsthurmes, gesteigert.

Die Neuanlage erstand, wie sich aus einem Vergleiche des unter Fig. 5 mitgetheilten Grundrisses mit dem besprochenen Plane der Krypta ergibt, auf dem Unterbau der alten Kirche; die Absicht einer Vergröfserung der Kirche hat somit bei diesen Neubauten nicht mitgewirkt. Das Querschiff, welches sich ebenso wie das Chor auf den Mauern der Krypta erhebt, besteht aus einem Mittelquadrat von 5,40 *m* Seite, dem sich beiderseits zwei Rechtecke anlegen, deren Breite nur 3,05 *m* beträgt und die deshalb über die Flucht der Seitenschiffmauern nur wenig heraustreten. Etwas breiter, aber noch nicht quadratisch ist das Chorjoch, dem sich die halbrunde Apsis vorlegt. Eine Abweichung von der Grundrifsanordnung der ursprünglichen Kirche scheint nur darin obzuwalten, dafs die Flankirthürme mit ihrer Grundfläche in den Innenraum hineingezogen worden sind. Während in St. Aposteln zu Köln die östlichen Flankirthürme nur in dem Aufsenbau bedeutsam zur Geltung kommen, sind dieselben in Oberpleis in geschickter Weise mit dem Kirchen-Innern verschmolzen worden. Aufser in der lichten Innenwirkung, welche mit dieser Raumöffnung gewonnen wird, beruht der Hauptvorzug dieser Anordnung darin, dafs sich das Querschiff auch in seinen Seitenarmen nach dem Chore hin öffnet und so der Blick in den Altarraum freier wird. Und hierin wird wohl der Grund zu suchen sein, der dem Meister zu dieser Plangestaltung Anlafs gab. Sie ermöglichte ihm, mit der Aufsenwirkung von St. Aposteln eine Innen-Disposition zu verbinden, welche den in Oberpleis obwaltenden Umständen möglichst gerecht wurde. Ein kurzes Rückgreifen auf die urkundlichen Nachrichten wird dies erläutern. In dem vorhandenen Urkunden-Material ist es vornehmlich die Inkorporation der Pfarre, welche einen besonders breiten Raum einnimmt, und sie wird auch wohl auf die sonstigen Verhältnisse der Propstei von bestimmendem Einflufs gewesen

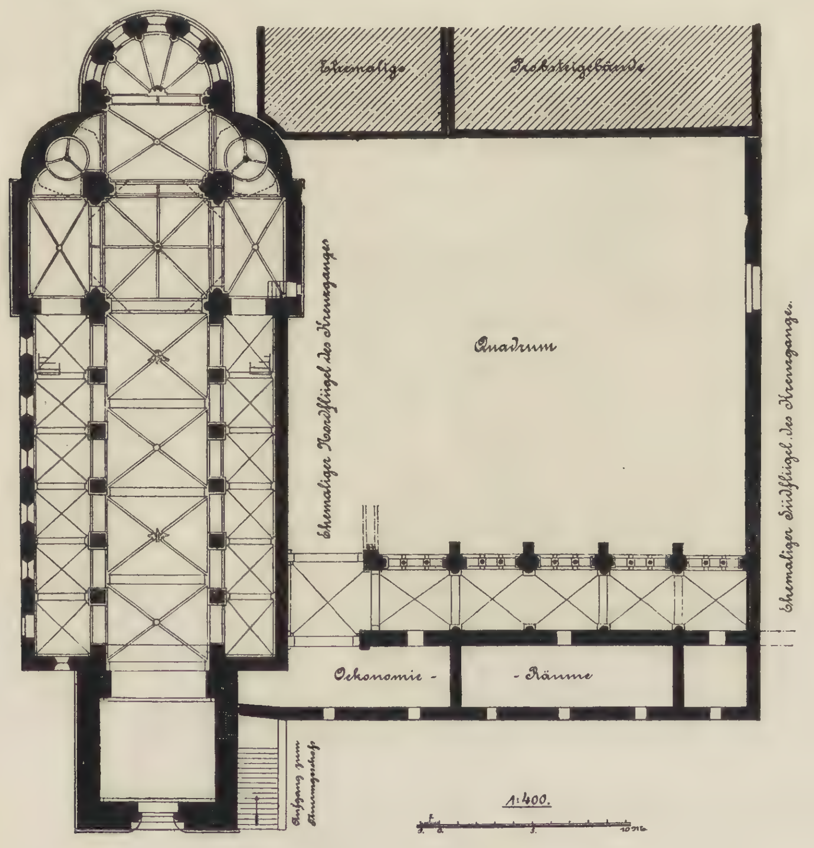


Fig. 5. Grundrifs von Kirche und Kreuzgang.



Fig. 6. Südansicht mit Wiederherstellung der Ostthürme.

sein. Die Inkorporation, womit gegen Uebernahme des Pfarrdienstes die Pfarrgüter und Einkünfte dem Kloster anheimfielen, mufste naturgemäfs zur Folge haben, dafs auch der Pfarrgottesdienst, abgesehen von den an die Pfarrkirche gebundenen Handlungen, sich mehr und mehr nach der Klosterkirche verlegte. Dieselbe dieser gesteigerten Bedeutung würdig zu gestalten, wird in Verbindung mit dem Wunsche, derselben durch Wölbung auch gröfsere Sicherheit zu verleihen, für den Umbau mafsgebend gewesen sein. Eine Vergröfserung der Kirche war im Westen durch den Thurm, im Osten durch die beizubehaltende Krypta behindert. Indem der Architekt die Wandungen der Flankirthürme durchbrach, erreichte er nun in einfachster Weise seinen Zweck. Chor und Querschiff wurden dadurch zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefafst, die räumliche Beschränkung des Chores wurde aufgehoben durch die innige Beziehung, in welche das Querschiff zu ihm gesetzt und dadurch zur Aufnahme der Mönche geeigneter gemacht wurde, während das Langhaus ausschliefslich der Gemeinde überlassen werden konnte. Der Umstand, dafs die Vierung mit Gewölbe und einem Thurmaufbau versehen wurde, machte eine Verstärkung der Pfeiler nöthig: dieselbe ist im Grundrisse der Krypta durch Schraffirung hervorgehoben. Das Gewölbe der Vierung zeichnet sich dadurch aus, dafs es achtfach getheilt ist, indem auch die Scheitellinien der Kappen durch Rippen markirt sind; dieselben endigen in einem kugelförmigen, herabhängenden Schlufssteine. Die Seitenjoche des Querschiffes und ebenso das Chorquadrat haben viertheilige Gewölbe; das Gewölbe ist entsprechend den fünf hochgelegenen Fenstern der Apside in fünf Felder gegliedert; die Rippen setzen auf Diensten auf, die oben rund, unten im vollen Achteck der Wandfläche vorgelegt sind.



Fig. 7. Architektur der südlichen Hochwand.

Fig. 8. Längenschnitt.



Die in Folge der Durchbrechung der Wandungen der Flankirthürme gewonnenen dreifach gegliederten Seitennischen wurden in ihrem mittleren, dem alten Thurminnern entsprechenden Theile mit einer Wölbung versehen, deren Rippen auf dreigetheilten Konsolen ruhen und in einen knaufartigen Schlufsstein auslaufen. Die Konsolen in den Seitenjochen des Querschiffes zeigen gleiche Bildung. Gegen Chor und Querarm öffnen sich die Nischen in breiten Spitzbogen, welche sich nach Innen auf die Vierungspfeiler stützen und mit diesen das obere Mauerwerk des Thurmes bezw. der Hochmauern tragen. In Kapitellhöhe der Pfeiler sind die beiden Aufsennischen in ganzer Weite mit einem im schönsten romanischen Laubornament gezierten Gesims abgeschlossen (vgl. Fig. 10 und 12).

Zugleich mit der Umgestaltung von Chor und Querschiff erhielt das bis dahin flachgedeckte Langhaus seine jetzige Einwölbung. Wie diese, so läfst auch der ganze äufsere Architekturcharakter der Hochwände keinen Zweifel darüber, dafs diese in ihrem oberen, über die Seitenschiffe sich erhebenden Theile völlig neu ausgeführt worden sind, sodafs nur die Umschliefsungsmauern und die Mittelschiffarkaden vom ursprünglichen Bau erhalten geblieben sind. Während die Seitenschiffe der Pfeilerstellung entsprechend sechs Gewölbejoche erhielten, sind im Mittelschiffe deren nur vier angeordnet. Die Rippenbildung derselben entspricht der des Querschiffs; an den vier in Zapfen herabhängenden Schlufssteinen sind die beiden äufseren mit Tauben verziert, welche sich entgegenfliegend dargestellt sind. Die Gurtbögen ruhen auf Konsolen. Auch in dem südlichen Seitenschiff setzen die Gurtbögen auf Konsolen auf; die Gewölbe sind hier indes rippenlos. Dafs sie aber ebenfalls dem XIII. Jahrh. angehören, geht schon aus der Anwendung des Spitzbogens hervor. Das nördliche Seitenschiff zeigt gegenwärtig eine spätgothische Ueberwölbung. Während das südliche Seitenschiff wegen des hier ehemals vorliegenden Kreuzgangflügels ursprünglich keine Fenster besafs und die jetzt dort vorhandenen beiden Fenster eine späte Zuthat bilden, hat

das Nordschiff eine seiner Gewölbetheilung entsprechende Anordnung der Fenster. Dieselben haben gothisches Mafswerk, mit Ausnahme des östlichen, welches noch in seiner alten Form erhalten ist; diese ist der zeichnerischen Rekonstruktion zu Grunde gelegt worden.

Vielleicht gleichzeitig mit diesem Umbau wird auch eine Höherlegung des Fufsbodens im Langhause stattgefunden haben. Durch Nachgrabungen ist ermittelt worden, dafs der alte Fufsboden 0,83 *m* unter dem jetzigen gelegen hat. Es ist dabei zugleich festgestellt worden, dafs die Pfeiler keine Sockel besafsen.

Die Seitenschiffwände entbehren im Aeufseren jedes architektonischen Schmuckes; die Strebepfeiler der Nordseite (vgl. Fig. 2) sind späteren Ursprunges und zweifellos zugleich mit den Gewölben des Nordschiffes angelegt. Ein Traufbrett vertritt die Stelle des Gesimses. Um so reicher sind dafür die Hochwände ausgebildet. Die Nordseite (vgl. Fig. 6) zeigt unter dem mit Sägeschnitt versehenen Hauptgesims einen kleeblattförmigen Bogenfries, der die Fenster bis zur halben Höhe umrahmt und an beiden Enden von je zwei Wandsäulen gefafst wird. Reicher noch ist die Südseite. Hier ist (vgl. Fig. 7) die Hochwand durch eine vollständige Säulenstellung gegliedert und belebt. Einfacher sind die Giebelseiten des Querschiffes. Ueber einem hohen, noch vom alten Bau herrührenden Sockel schlicht emporsteigend erhalten dieselben ihren Hauptschmuck durch ein grofses Rosettenfenster, während das Giebeldreieck durch drei flachrunde, mit einem Rundstab umrahmte Blendnischen belebt wird. Diese Giebelanordnung hat sich indes nur auf der Nordseite erhalten; auf der Rückseite ist sie durch ein Walmdach verdrängt.



Fig. 9. Restaurirte Ansicht der Kirche des XIII. Jahrh., von Nordost gesehen.

Die reiche Thurmanlage im Osten der Kirche, wie sie in den Fig. 6, 7, 9 u. 10 wiederherzustellen versucht worden ist, mufs schon seit längerer in Wegfall gekommen sein; von ihrem ehemaligen Bestehen hat sich beim Volke auch nicht einmal eine Erinnerung erhalten. Dasselbe unterliegt indes gleichwohl keinem Zweifel. Die Umfassungswände des Vierungsthurmes sind noch jetzt oberhalb des Gewölbes erhalten, sie zeigen eine Mauerstärke von 1 *m*. Der Thurm war in seinem Aufbau achteckig gestaltet: vier Durchgangsöffnungen in den dem Chor, dem Langhause, sowie den Querschiffarmen zugewandten Achteckseiten vermittelten die Verbindung mit den verschiedenen Theilen des Dachbodens.

Von den beiden Flankirthürmen ist nur der südliche und auch dieser nur in seinem unteren Theile auf uns gekommen. Der Nordthurm ist ganz verschwunden, er war durch eine schräglaufende Mauer ersetzt worden (vgl. Fig. 2), wobei indes die Ansätze der äufseren Nischen erhalten geblieben sind; das Vorhandene reichte jedoch für die zeichnerische Rekonstruktion in den Hauptpunkten aus. Der Untertheil der Thürme zeigte keinerlei architektonische Verzierung, völlig schlicht steigt der Stapel bis zum Gesimse empor, welches sich, um etwa $^1/_2$ *m* unter dem Gesimse der Kirche liegend, nur auf der Südseite und auch dort nur an einem an das Querschiff anstofsenden Steine erhalten hat. Von dem Abschlufs, den die Chorthürme des ersten Baues gehabt haben, sind Spuren nicht erhalten; selbst von den Aufbauten des XIII. Jahrh. sind, da auch beim Südthurme der obere Aufsatz weggebrochen ist, nur noch geringe Reste erhalten. Sie finden sich auf dem Dachboden und lassen erkennen, dafs die Chor-

thürme auch im Achteck hochgeführt waren. Und zwar standen dieselben, wie dies auch bei der Kölner Apostelkirche der Fall ist, gegen den Vierungsthurm übereck. In der Rekonstruktion ist deshalb auch diesem Vorbilde gefolgt worden; abgewichen wurde davon bei dem Vierungsthurme in Bezug darauf, dafs in Köln das Vierungsgewölbe über den Thurmfenstern, bei Oberpleis aber unter denselben liegt.

Reich ausgebildet ist die äufsere Chorwand. Der inneren Fünftheilung entsprechend ist sie durch Lesinen gegliedert, die unterhalb des Fensterbankgesimses in einem Spitzbogenfries verbunden sind. Diese Lesinen setzen sich dann nach oben hin fort, von Säulchen begleitet, deren Kapitelle den die Fenster umrahmenden Rundstab aufnehmen. Ein konsolen geschmücktes Gesims endlich bildet den oberen Abschlufs. — Hat die Inkorporation zu der Vornahme des Umbaues mitgewirkt, so liegt derselbe nicht vor 1192, wahrscheinlich indes, worauf alle Formen hindeuten, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. Darf die Urkunde von 1256, welche sich mit der schlechten Finanzlage des Klosters beschäftigt, mit dieser Bauthätigkeit in Verbindung gebracht werden, so würde aus der darin hervorgehobenen Anhäufung der Zinsenlast zu schliefsen sein, dafs die Fertigstellung schon eine Zeit lang vorher bewirkt war.

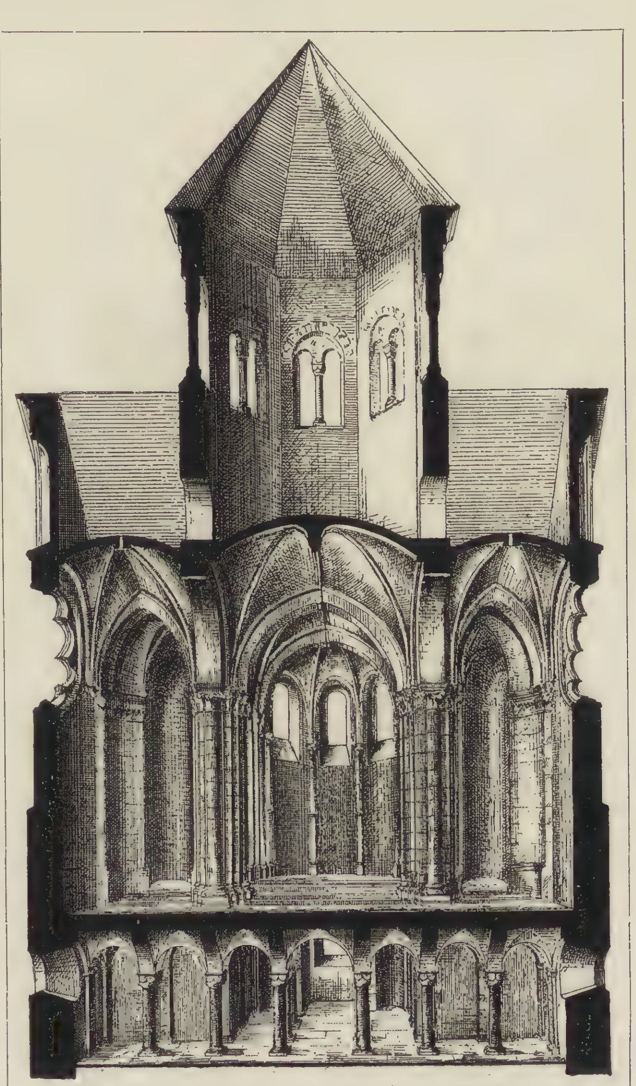


Fig. 10. Längenschnitt durch das Querschiff mit restaurirtem Vierungsthurme.

Die Bauveränderungen, welche die Kirche in der Folgezeit erlitten hat, bestehen der Hauptsache nach in dem Abbruch des Vierungsthurmes, an dessen Stelle ein hölzerner, schieferbekleideter Dachreiter getreten ist und der Niederlegung der beiden Chorflankirthürme. Für den Abbruch sind, soweit nicht, wie bei dem nördlichen Flankirthurme, die Annahme eines Einsturzes als wahrscheinlicher zu erachten ist, wohl konstruktive Gründe bestimmend gewesen. Die schwachen Widerlager der die Flankirthürme tragenden Westbogen der Seitennischen; der Umstand, dafs die Vierungspfeiler, weil sie zum Theil neben den Mauern der Krypta selbständig fundamentirt sind, sich also auf ungleichartigen Unterbau aufsetzen; der fernere Mifsstand, dafs die Chorthürme aus einem alten Kern bestehen, der mit den erneuten Bautheilen selbst bei guter Bauausführung kein einheitlich geschlossenes Mauerwerk gewinnen liefs, das ungenügende Widerlager endlich, das die nach dem Querschiff sich öffnenden Gurtbögen der die Vierungspfeiler umgebenden Nischen nach aufsen hin finden: alle diese Momente, zu denen dann auch noch wohl Nachlässigkeiten in der Ausführung hinzugekommen sind, werden zusammen zu dem Ergebnifs mitgewirkt haben.

Wohl gleichzeitig mit dem Fortfall der Thürme wird der Strebepfeiler an der Ostecke

des nördlichen Querschiffarmes angelegt worden sein, wie man denn auch damals das Gewölbe der Thurmempore wird beseitigt und die Bogenöffnung der Empore nach der Kirche zu vermauert haben. Neueren Ursprunges sind die Strebepfeiler an dem Thurme und dem südlichen Querschiffarme sowie die Eisenverankerung des Innern.

Nachdem der Dachreiter über der Vierung schon vorher durch einen anderen ersetzt worden, hat man die Kirche im Jahre 1891 einer weiteren Umgestaltung unterzogen. Auf der Nordseite ist

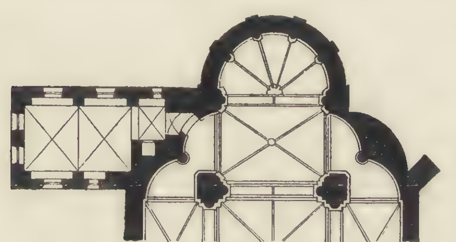


Fig. 11. Jetziger Chorgrundrifs mit dem neuen Sakristei-Anbau.

eine in zwei Geschossen sich erhebende Sakristei an sie angebaut und dabei zugleich die dreigegliederte im XIII. Jahrh. hergestellte Nischenordnung umgestaltet worden: man hat die durch das alte Thurminnere gebildete Mittelnische in Wegfall kommen lassen, indem man die seitlichen Nischen bis zum Treffpunkte verlängerte. Fig. 11 gibt ein Bild von der durch diesen Umbau wie durch den Anbau der Sakristei neu geschaffenen Grundrifsgestaltung.[17]) Das die ursprüngliche Thurmfläche überspannende Gewölbe des XIII. Jahrh. kam damit natürlich ebenfalls in Fortfall. Einen Einblick in dasselbe, vom Chore aus gesehen, gewährt Fig. 12. —



Fig. 12. Blick in das im Jahre 1891 beseitigte Gewölbe der ehemaligen Chorflankirthürme (Mittelnische).

Ob es nicht vielleicht möglich gewesen wäre, die Sakristei auf der ohnehin schon verbauten Südseite anzuordnen, mufs ich dahingestellt sein lassen; zu wünschen wäre es jedenfalls gewesen, wenn die Beeinträchtigung, welche die bis dahin noch freie Langseite durch den Sakristeivorbau erleidet, hätte vermieden werden können.

Warum man sich zu der Aenderung in der Grundform der Chor- und Querschiffflügel verbindenden Nischen und damit zu einem tiefen Eingriff in den alten, die Geschichte des Bauwerks wiederspiegelnden Bestand entschlossen hat, ist mir nicht bekannt, aber ich beklage ihn durchaus; konstruktiv lag nichts vor, was nicht auch unter Beibehaltung bezw. Wiederherstellung der alten Plananlage zu erreichen gewesen wäre und dazu gezwungen hätte, eine solch eigenartige, eng mit dem Entstehen und Werden des Bauwerks verknüpfte Anlage bis zur Unkenntlichkeit umzugestalten. (Schlufs folgt).

Freiburg (Schweiz). W. Effmann.

[17]) Dieselbe ist in der Wirklichkeit etwas ungünstiger, als sie hier erscheint; die Säulenvorlage am Treffpunkt der Nischen ist etwas schwächer, als sie gezeichnet, aufserdem folgt die zum Theil erneuerte östliche Nische nicht ganz der alten Form: durch Anordnung eines kleinen Knickes ist zwischen Vierungspfeiler und Ecksäule eine freie Oeffnung von $1^1/_2$ *m* gewonnen worden.

Die neu gebildete Grundform hat Aehnlichkeit mit der schon der gothischen Stilperiode angehörigen, der Choranlage von St. Ived folgenden Grundrifsanordnung der Liebfrauenkirche zu Trier. Indes gestatten diese Bauten mit dem von Oberpleis keinen weiteren Vergleich; dort sind die Seitennischen planeinheitliche niedrige Anbauten, in Oberpleis sind sie alte mit dem Kircheninnern nachträglich in Verbindung gebrachte Thurmbauten.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen. Erster Band, Heft I u. II: Die Kunstdenkmäler der Kreise Kempen und Geldern. Düsseldorf 1891, Druck und Verlag von L. Schwann.

Die Aufzählung, Beschreibung und Geschichte der Kunstdenkmäler, ihre Darstellung im Bilde und Würdigung vom künstlerischen wie archäologischen Standpunkte aus — dies alles in knappste Form zu kleiden, ist eine schwierige Aufgabe. Gestellt ist sie gegenüber dem umfangreichen Schatze an Werken der bildenden Kunst und des Kunsthandwerkes, welche die Rheinlande von den Tagen der Römerherrschaft bis auf unsere Zeit innerhalb ihrer Grenzen entstehen sahen und bewahren. Einem Werke, was nicht mehr und nicht weniger als dieses zu bieten bestimmt ist, soll man eine freudige Begrüfsung nicht versagen, einestheils weil sein Inhalt neben den Ergebnissen eingehender Forschung über die Kunstdenkmäler auch die An-

sichten über deren künstlerischen Werth birgt, anderntheils weil es geeignet ist, in weiten Kreisen das Interesse an den Künsten zu wecken, und manch einen zu dahingehender ernster Arbeit zu bewegen vermag, der bis dahin den Kunstwerken seiner engeren Heimath gegenüber sich gleichgültig verhalten.

Grade bei den Rheinlanden, wo in vielen Städten ein beispiellos blühendes Kunstleben einst herrschte, lag es nahe, diese besonders zu behandeln; aber dennoch hat man auch hier die gleichen allgemeinen Grundsätze walten lassen, nach welchen bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler im übrigen Deutschland verfahren wird. Vor allem hat man sich der bestehenden Eintheilung nach Kreisen angeschlossen, und die Beschreibungen der letzteren, mit historisch-topographischer Einleitung versehen, bilden abgerundete Arbeiten, in denen jedoch Abhandlungen über römische Inschriften, Inventarien der Klöster und Stifter, sowie über mittelalterliche Bilderhandschriften nicht aufgenommen sind, die man ihres ganz ungewöhnlichen Umfanges und der Wichtigkeit halber, welche sie hinsichtlich der Alterthumswissenschaft wie auch der Kunstgeschichte für sich beanspruchen, besonders zu veröffentlichen beabsichtigt. Dagegen enthält das Werk genaue Angaben über die Ortslitteratur und die handschriftlichen Quellen, aus welchen die Nachrichten über die Geschichte der einzelnen Stätten und deren Kunstdenkmäler geschöpft sind. Bezüglich der Beschreibung derselben ist eine feststehende Reihenfolge beobachtet, welche bei Gebäuden zuerst die geschichtliche Entstehung, dann das Aeufsere und Innere, schliefslich deren Kunstwerke behandelt. Es ist seitens des Herausgebers wie auch des Verlegers richtig erkannt worden, dafs das blofse Wort nicht vermag, eine annähernde Vorstellung eines Kunstdenkmals zu bieten, und daher ist — in erfreulichem Gegensatz zu anderen gleichartigen Veröffentlichungen — ein grofses Gewicht auf die Beigabe maafsstäblich gehaltener Illustrationen gelegt worden, welche sowohl das Wichtigste der Bauten selbst, als auch eine ausgewählte Zahl darin enthaltener Ausstattungsgegenstände in Lichtdruck vorführen.

Mit der interessanten aber auch schwierigen und umfangreichen Aufnahme der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ist Seitens deren Provinzialverbandes Herr Dr. Paul Clemen betraut worden. Seines Auftrages hat er sich in der Veröffentlichung der beiden ersten Hefte des Gesammtwerkes vollauf entledigt. Sie behandeln die Kreise Kempen und Geldern, also solche, von denen im Allgemeinen nur wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen ist; und doch besitzen sie eine Fülle von Kunstschätzen, welche wohl verdienen, allgemeiner bekannt und gewürdigt zu werden, als dies bisher der Fall gewesen. Insbesondere gilt dies von dem erstgenannten Kreise, in welchem die mittelalterliche Holzschnitzkunst auf dem Gebiete der kirchlichen Mobilarausstattung Meisterwerke allerersten Ranges geschaffen hat, deren hervorragendsten Stücke wohl die hochinteressante Stiftskirche der Kreishauptstadt bergen dürfte. Indessen hat auch die Renaissance- und Rokokozeit bedeutende Schöpfungen hinterlassen, namentlich in umfangreichen Profanbauten, welche ebenfalls eingehend gewürdigt werden. Aus der grofsen Zahl der Kunstdenkmäler in beiden Kreisen seien besonders diejenigen zu Amern St. Georg, Brüggen, Dülken, Hüls, Kempen, Lobberich, Oedt, Süchteln, Aldekerk, Geldern, Kevelaer, Nieukerk, Straelen, Wachtendonk, Wissen hervorgehoben.

Sehr instruktiv sind die beigefügten Illustrationen, welche namentlich in den Grundrissen durch verschiedenartige Schraffur ein einfaches aber klares Bild der Entstehung eines Gebäudes geben, was durch Ansicht und Durchschnitt mitunter nicht unwesentlich vervollständigt wird.

Dem trefflichen Werke kann nur eine ausgedehnte, die Grenzen der heimathlichen Provinz weit überschreitende Verbreitung aufrichtig gewünscht werden.

Heimann.

L'Art gothique: l'Architecture, la Peinture, la Sculpture, le Decor, par Louis Gonse. Paris, May & Motteroz. Preis 100 Frcs.

Eine eindringlichere und zugleich glänzendere Lobrede auf die mittelalterliche Kunst, insbesondere die gothische Baukunst, kann nicht leicht gehalten werden, als durch das vorstehend bezeichnete Werk geschieht. In jeder Beziehung ein wahres Prachtwerk, zählt es 476 Folioseiten, 29 ganze Seiten einnehmende und 250 dem Text eingefügte Abbildungen trefflichster Ausführung. Wie der Verfasser bemerkt, ist dasselbe weder auf Archäologen, noch auf Architekten besonders berechnet; es soll den Kunstfreunden, ohne Unterschied, eine Vorstellung von dem künstlerischen Schaffen während der gothischen Periode gewähren. Dieser Aufgabe entspricht es in anziehendster Art. Unverkennbar ist es dabei dem Verfasser indefs nicht blos um die Verherrlichung der Gothik, sondern zugleich um die Verherrlichung seines Vaterlandes zu thun. Nach ihm ist den Franzosen das Entstehen jener Kunstweise zu danken, haben die anderen Länder, in welchen die Gothik herrschend ward, dieselbe von Frankreich überkommen und ist Frankreich immer führend, tonangebend geblieben („Bref, pendant la période gothique la superiorité artistique de la France est universellement reconnue", S. 381). Der Patriotismus des Herrn Gonse führt ihn zunächst insofern in die Irre, als er dem Franzosenthum zuerkennt, was den germanischen Westfranken von rechtswegen gebührt. Es steht bei ihm aufser Zweifel, dafs die gothische Bauweise während des XII. Jahrh. im nördlichen Frankreich, namentlich in der Provinz Isle-de-France, dem Paris in sich beschliefsenden sogen. Domaine du Roi, gewurzelt und alsbald ringsumher, in der Picardie, der Champagne u. s. w., die schönsten Blüthen getrieben hat. In diesen Landestheilen war nun aber damals das Frankenthum unbedingt herrschend, und zwar nicht blos in der gebietenden Schichte, bis zum König hinauf, sondern auch innerhalb der Masse des Volkes, wie dies sich schon daraus ergibt, dafs althergebrachtes germanisches Gewohnheitsrecht innerhalb derselben Geltung hatte. Im weiteren Verfolg erst erstand aus der sehr allmählich stattfindenden Verschmelzung der romanisirten Gallier mit den herrschenden Franken eine neue, nach diesen sich nennende Nationalität, das Franzosenthum. Zur Zeit des Aufblühens der Gothik war die Bewohnerschaft des heutigen Frankreich noch in scharf voneinander geschiedene Dialekte und Einrichtungen ge-

trennt, stand der provençalische Süden Frankreichs dem Norden völlig fremd, ja geradezu feindlich gegenüber. So zählt denn, mit einem Worte, die Gothik nicht zu den preiswürdigen Schöpfungen der Franzosen, sondern zu den „Gesta Dei per Francos". Mehrmals schon habe ich über die Genealogie der Gothik, dem Germanenthum sie vindicirend, gehandelt, zuletzt in gegenwärtiger Zeitschrift (1891, Nr. 8), worauf ich hiermit Bezug zu nehmen mir erlaube, und zwar auch betreffs der weiteren Behauptung des Herrn Gonse, dafs alle anderen Länder ihre Gothik von Frankreich herbezogen hätten. Es findet sich dort von mir dargelegt, wie den Franzosen solche Initiative keineswegs seitens der Engländer zugestanden wird. Ein Ueberblick über die mittelalterlichen Baudenkmale Englands ergibt denn auch, meines Erachtens, unverkennbar deren entschiedene Eigenartigkeit, wenn auch keine vollständige Abgeschlossenheit von der so grofsartigen Kunstthätigkeit in dem benachbarten Nordfrankreich. Weniger abgeschlossen von Frankreich waren dessen andere Nachbarländer, Italien ausgenommen, welches direkt aus Deutschland die Gothik erhalten zu haben scheint. In allen diesen Ländern haben sich, je nach den darin obwaltenden bezüglichen Verhältnissen, besondere Mundarten der grofsen gothischen Kunstsprache herausgebildet, welche zufolge des Eindringens der sogen. Renaissance hinschwanden, um, beiläufig gesagt, in unserer Gegenwart, den Anforderungen derselben entsprechend, allmählich, hoffentlich für die Dauer, wieder aufzuleben.

Wie wenig haltbar die oben gedachten Aufstellungen des Herrn Gonse auch sein mögen, fast wäre doch zu wünschen, dafs die Franzosen an denselben festhalten, damit nicht etwa ihr Interesse für die Wiederbelebung der Gothik, wofür Frankreich in so glänzender Weise vorangegangen ist, durch die Enttäuschung beeinträchtigt wird.

Nicht Weniges noch wäre aus dem so reichhaltigen Werk hervorzuheben, allein der hier gewährte Raum legt möglichste Beschränkung auf. So sei denn nur noch die auffällige Art, in welcher Herr Gonse über den Kölner Dom sich vernehmen läfst, näher in Betracht gezogen.

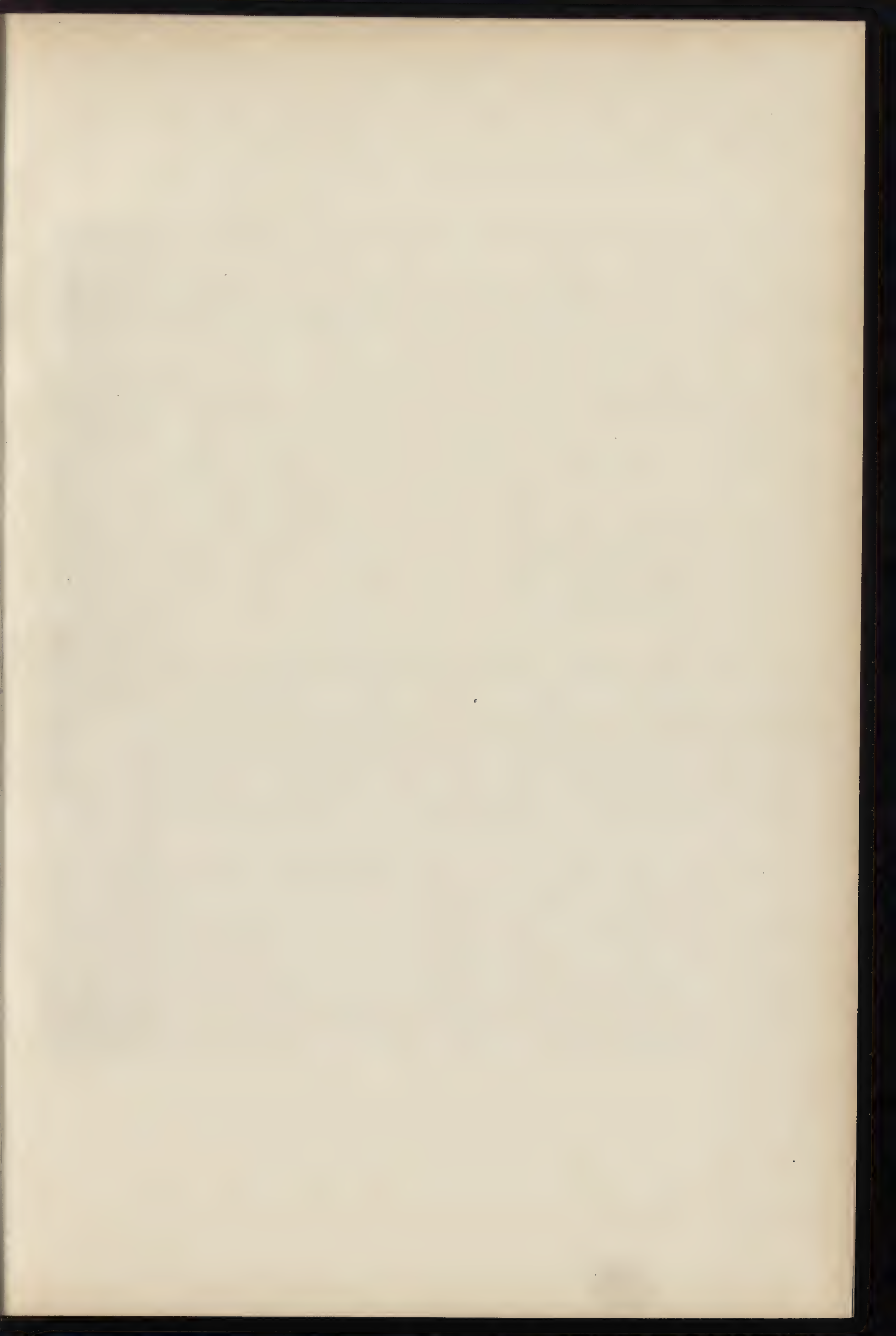
Ich bedaure, das Betreffende nicht seinem ganzen Umfange nach hier wiedergeben zu dürfen. Mit hoher Meisterschaft begonnen, so heifst es im Wesentlichen auf S. 346, sei der Bau nach Vollendung des Chores an Solche gerathen, welchen nur praktisches Geschick beigewohnt habe; das Feuer der Begeisterung sei erloschen (la flamme, qui vivifie les créations avait disparue). Bei näherer Prüfung gebe sich der Dom nur als ein den Beschauer kalt lassendes Riesenwerk, als ein Wunder der Statik zu erkennen, die Wirkung des Innern ergreife mächtig durch seine Dimensionen und Verhältnisse, so dafs es nicht verwunderlich erscheine, wenn die Rheinländer ihren Dom als ein Weltwunder betrachten, während der Mann von Geschmack (l'homme de goût) keinen Augenblick darüber zweifelhaft bleiben könne, dafs die grofsen Kathedralen Frankreichs, mit ihren Schätzen von Erregung, Leben und kraftvoller Grofsheit (avec les trésors d'émotions, de vie et de forte grandeur) ihn gar sehr in den Hintergrund drängten. Noch ungünstiger beurtheilt Gonse die Thürme des Domes, deren Helme er für eine Neuschöpfung zu halten scheint (!), indem er deren Stil als plump und pretentiös bezeichnet, als das schöne Gleichgewicht der Gesammtmasse störend (Les deux flèches modernes de la façade achevées depuis peu, s'élancent à plus de 158 mètres. Ces énormes tours d'un style lourd et prétentieux gâtent, il faut le dire, le bel équilibre de l'ensemble). Herr Gonse verwahrt sich gegen den Verdacht des Chauvinismus; ihm unbewufst hat aber doch wohl solcher diese seltsame Mischung von Lob und Tadel beinflufst. So nur wird es erklärlich, dafs er die Schiffe des Domes weit weniger preiswürdig findet, als dessen Chor, da doch beide der von ihm verherrlichten Kathedrale von Amiens nachgebildet sind, letztere in ihrer ganzen Gestaltung sich möglichst eng dem Chor anschliefsen. Geradezu unbegreiflich aber ist sein Stabbrechen über das Thurmsystem des Domes. Es kann zugegeben werden, dafs die Westfassaden anderer grofser Dome reicher, malerischer, die Phantasie anregender sind, dafür aber ist die des Kölner um so einheitlicher, durchdachter, um so strenger und konsequenter aus dem Grundrifs herausgebildet. Namentlich im Hinblick auf dessen gewaltige Thurmfassade bezeichnet Kugler, gewifs mit Recht, den Kölner Dom als „das vollendetste Meisterwerk der germanischen Architektur — somit als das bewundernswürdigste Werk aller Architektur". Alle denkbaren Vorzüge kann kein solches Bauwerk in sich vereinigen, und zwar schon darum nicht, weil dieselben zum Theil sich einander widersprechen, aufheben.

Wenngleich Herr Gonse dem Germanenthum, dem Kölner Dom, wie überhaupt den auf deutschem Boden befindlichen Baudenkmalen nicht das ihnen Gebührende zu Theil werden läfst, so sind doch auch die deutschen Verehrer der mittelalterlichen Kunst ihm für sein so inhaltreiches, glänzendes Werk zu lebhaftem Dank verpflichtet und ist demselben weiteste Verbreitung zu wünschen.

A. Reichensperger.

Mater Divinae Gratiae. Unter diesem Titel ist im Verlag von Hermann Kitz in Saulgau ein Madonnenbild erschienen, welches eine photo-chromotypische Reproduktion von einem der Beuroner Schule entstammenden Gemälde ist. Dasselbe stellt die auf Wolken über der Erde schwebende, von einer lichten Aureole umgebene Gottesmutter auf tiefblauem, mit Sonne, Mond und Sternen geschmückten Grunde dar. In eng anliegendem violetten Untergewand und blauem Mantel, der zugleich schleierartig das Haupt umrahmt, hält die statuarisch behandelte, demüthig schauende Jungfrau mit ihren verhüllten Händen vor sich das seine Aermchen aus den Windeln hervorstreckende anmuthig und doch ernst blickende göttliche Kind. Die ganze Auffassung ist sehr erhaben, der Eindruck durchaus feierlich und erbaulich und erinnert an die edelsten Madonnengestalten des XIII. Jahrh., deren ganz mit der Tunika bekleidete Jesukindlein vielleicht noch den Vorzug verdienen.

S.





Tod Mariä von Hans Baldung.

Abhandlungen.

Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

Im Folgenden gebe ich ein Verzeichniß der Wand-, Tafel- und Glasgemälde dieses Zeitraums, die sich jetzt in den Kölner Kirchen befinden. Mein nächster Zweck dabei ist, den verschiedenen kleinen »Führern durch Köln und seine Sehenswürdigkeiten« neuen Stoff zu bieten, namentlich dem in kunstgeschichtlicher Hinsicht schätzbarsten dieser Büchlein, von J. Th. Helmken (5. Auflage von 1889). Denn das fleißige und manches Neue bringende Werkchen scheint mir die Gemälde im Verhältniß zu den Bauwerken etwas stiefmütterlich zu behandeln, zudem ist die Literatur, selbst Kuglers noch immer sehr werthvolle »Rheinreise« von 1841 (in seinen »Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte« 2. Theil S. 189 bis 245), nicht genügend berücksichtigt. Auch Baedekers Reisebuch für die Rheinlande, dessen Angaben über Einzelheiten oft von großer kunsthistorischer Kühnheit zeugen, im schroffen Gegensatz zu der in der Einleitung niedergelegten Sachkenntniß Anton Springers, konnte sich bisher seine langen Citate schreiben. Ich werde hier freilich auch manches minderwerthige Bild erwähnen müssen, das die „Führer" völlig auslassen dürfen. In solchen Fällen möge man dies Verzeichniß als eine Vorarbeit zu der Clemen'schen Statistik der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ansehen, welches Werk voraussichtlich nicht so bald die Stadt Köln in Angriff nehmen wird. Möge die Darlegung solcher Ansichten die Erörterung über schwierige Fragen in Fluß bringen und zur Einigung darüber beitragen!

Wo Helmken die betr. Bilder erwähnt, werde ich dies mit „H." immer angeben, K. bezieht sich auf die genannte Arbeit Kuglers, Sch. bedeutet meine Schrift über die Kölner Malerschule von 1460 bis 1500 (Bonner Dissertation von 1880), F.-R.: E. Firmenich-Richartz »B. Bruyn und seine Schüler« 1891, M.: Prof. Chr. Mohr »Die Kirchen von Köln, Geschichte und Kunstdenkmäler« 1889 (bez. der Zurückführung der Bilder auf bestimmte Meister oder Zeiten, mit mehr Liebe zur Sache als Erfahrung geschrieben).

S. Alban (beim Gürzenich). Im rechten*) Kreuzschiff: Ein Altärchen mit Kreuzigung; Flügel, innen je ein Heiliger und Stifter, außen je ein Heiliger; von einem südlichen Kölnischen oder niederländischen Maler um 1520, entfernt dem Qu. Massys verwandt. (Ueber den Stifter, Konrad von Schurenfels, der von 1503 bis 1520 erwähnt wird, vgl. Merlo »Jahrb. d. Alterthumsfreunde i. Rheinl.« 1866, S. 89.)

S. Andreas. Rosenkranzbild vom Meister von S. Severin (vgl. Sch. 53 und Schnütgen in dieser Zs. III, Sp. 17 bis 20, H. 54, M. 92). Photographie von Creifelds und A. Schmitz. — Im rechten Kreuzarm (vorläufig in einer Kapelle des rechten Seitenschiffs, zugeklappt auf dem Boden stehend): Ein großes Altarwerk mit Kreuzigung von B. Bruyn, aus seiner spätesten Zeit, dem Altar in S. Severin entsprechend, der freilich eine viel bessere Erhaltung zeigt, während die Innenseite des in S. Andreas stark verblichen ist; sie war wohl der Sonne sehr ausgesetzt. (Vgl. F.-R. 88, wo weitere Citate, und M. 91; K. 312 und H. 54 führen das Werk nur ungenau an.) — In einer Kapelle des linken Seitenschiffs: Schmerzensmann in Lebensgröße, darüber sieben kleine Rundbilder mit Passionsscenen. Nach Firm.-Rich. (S. 89) nur ein rohes Erzeugniß der Werkstatt Bruyns, doch scheint mir das untere recht wohl vom Meister selbst sein zu können, aus der Zeit des Xantener Altars, während die oberen Bildchen freilich roher sind. — M. 92, H. 56 (undeutlich).

Antoniter-Kirche (evang.) in der Schildergasse. Glasgemälde in einem Chorfenster: Kreuzigung, eines der besten in Köln, von edlen Bewegungen, gutem Ausdruck und schönen, tiefen Farben. Zeit: um 1515 bis 1520 (H. 104, K. 326).

Dom. Die Folge der Glasgemälde im linken Seitenschiff (K. 325, M. 139 bis 144, H. 30), datirt 1507 bis 1509 (vgl. Merlo »Jahrb. d.

*) Solche Bezeichnungen sind immer vom Haupteingang aus, dem Chor gegenüber, zu verstehen.



Tod Mariä von Hans Baldung.

Abhandlungen.

Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

In Folgendem gebe ich ein Verzeichnifs der Wand-, Tafel- und Glasgemälde dieses Zeitraums, die sich jetzt in den Kölner Kirchen befinden. Mein nächster Zweck dabei ist, den verschiedenen kleinen »Führern durch Köln und seine Sehenswürdigkeiten« neuen Stoff zu bieten, namentlich dem in kunstgeschichtlicher Hinsicht schätzbarsten dieser Schriftchen, von F. Th. Helmken (5. Auflage von 1889). Denn dies fleifsige und manches Neue bringende Werkchen scheint mir die Gemälde im Verhältnifs zu den Bauwerken etwas stiefmütterlich zu behandeln; zudem ist die Literatur, selbst Kuglers noch immer sehr werthvolle »Rheinreise« von 1841 (in seinen »Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte« 2. Theil S. 189 bis 345) nicht genügend berücksichtigt. Auch Bädekers Reisebuch für die Rheinlande, dessen Angaben über Einzelheiten oft von grofser kunsthistorischer Rohheit zeugen, in schroffem Gegensatz zu der in der Einleitung niedergelegten Gelehrsamkeit Anton Springers, könnte sich vieles hinter seine langen Ohren schreiben. Ich werde hier freilich auch manches minderwerthige Bild erwähnen müssen, das die „Führer" billig auslassen dürfen. In solchen Fällen möge man dies Verzeichnifs als eine Vorarbeit zu der Clemen'schen Statistik der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ansehen, welches Werk voraussichtlich nicht so bald die Stadt Köln in Angriff nehmen wird. Möge die Darlegung meiner Ansichten die Erörterung über schwierige Fragen in Flufs bringen und zur Einigung darüber beitragen!

Wo Helmken die betr. Bilder erwähnt, werde ich dies mit „H." immer angeben, K. bezieht sich auf die genannte Arbeit Kuglers, Sch. bedeutet meine Schrift über die Kölner Malerschule von 1460 bis 1500 (Bonner Dissertation von 1880), F.-R.: E. Firmenich-Richartz »B. Bruyn und seine Schule« 1891, M.: Prof. Chr. Mohr »Die Kirchen von Köln, Geschichte und Kunstdenkmäler« 1889 (bez. der Zurückführung der Bilder auf bestimmte Meister oder Zeiten, mit mehr Liebe zur Sache als Erfahrung geschrieben).

S. Alban (beim Gürzenich). Im rechten[1]) Kreuzschiff: Ein Altärchen mit Kreuzigung; Flügel, innen je ein Heiliger und Stifter, aufsen je ein Heiliger; von einem leidlichen kölnischen oder niederländischen Maler um 1520, entfernt dem Qu. Massys verwandt. (Ueber den Stifter, Konrad von Schurenfels, der von 1505 bis 1520 erwähnt wird, vgl. Merlo »Jahrb. d. Alterthumsfreunde d. Rheinl.« 1866, S. 89.)

S. Andreas. Rosenkranzbild vom Meister von S. Severin (vgl. Sch. 53 und Schnütgen in dieser Zs. III, Sp. 17 bis 20, H. 55, M. 92). Photographie von Creifelds und A. Schmitz. — Im rechten Kreuzarm (vorläufig in einer Kapelle des rechten Seitenschiffs, zugeklappt auf dem Boden stehend): Ein grofses Altarwerk mit Kreuzigung von B. Bruyn, aus seiner spätesten Zeit, dem Altar in S. Severin entsprechend, der freilich eine viel bessere Erhaltung zeigt, während die Innenseite des in S. Andreas stark verblichen ist; sie war wohl der Sonne sehr ausgesetzt. (Vgl. F.-R. 88, wo weitere Citate, und M. 91; K. 312 und H. 56 führen dies Werk nur ungenau an.) — In einer Kapelle des linken Seitenschiffs: Schmerzensmann in Landschaft, darüber sieben kleine Rundbilder mit Passionsszenen. Nach Firm.-Rich. (S. 88) nur ein rohes Erzeugnifs der Werkstatt Bruyns; doch scheint mir das untere recht wohl vom Meister selbst sein zu können, aus der Zeit des Xantener Altars, während die oberen Bildchen freilich roher sind. — M. 92, H. 56 (undeutlich).

Antoniter-Kirche (evang., in der Schildergasse). Glasgemälde in einem Chorfenster, Kreuzigung; eines der besten in Köln, von freien Bewegungen, gutem Ausdruck und schönen, tiefen Farben. Zeit: um 1515 bis 1530 (H. 104, K. 326).

Dom. Die Folge der Glasgemälde im linken Seitenschiff (K. 325, M. 139 bis 144, H. 39), datirt 1507 bis 1509 (vgl. Merlo »Jahrb. d.

---

[1]) Solche Bezeichnungen sind immer vom Haupteingang aus, dem Chor gegenüber, zu verstehen.

Alterthumsfreunde d. Rheinl.« 1866, S. 97 u. 1877, S. 85), wurde schon von Passavant, im »Kunstblatt« von 1833, S. 48, mit Recht dem Meister der hl. Sippe zuerkannt, von dem das Museum die beiden grofsen Altäre mit der hl. Sippe und der Sebastians-Legende nebst anderen Bildern besitzt. (Ueber diesen Meister siehe meine Ausführung im »Repert. f. Kunstwissenschaft« Bd. VII, S. 57, ferner Woltmann-Woermanns »Geschichte der Malerei« 2, S. 97 u. 488 und Janitscheks »Geschichte der deutschen Malerei« S. 511.) Photographie von Schönscheidt und Schmitz. — Im linken Querschiff ist das linke Fenster datirt 1525 (ganz oben); es enthält viele kleine Vorgänge in leidlich feiner Behandlung. Das rechts daneben zeigt in der obersten Reihe in der Mitte die Heiligen Pantaleon und Laurentius, an den Seiten Andreas und Petrus. Nach K. 324 waren diese Bilder früher in einer Interimsmauer angebracht; die mittleren Figuren waren damals nur Kniestücke, sind jetzt aber zu vollen ergänzt; etwas derb, um 1400. Weiter unten: Gottvater, Christus auf dem Schoofse haltend; segnender Christus; zu beiden Seiten ein knieender Stifter; fein, in Art des „Meister Wilhelm", aber mit wenig Farben, dagegen viel Weifs mit braunem Schatten. H. 42, M. 139 (beide sehr ungenau über die Glasgemälde dieses Querschiffes). — Im rechten Querschiff grofser Schnitzaltar mit beiderseitig bemalten Flügeln (H. 42). Darstellungen aus dem Leben der Maria, der Heiligen Anno und Agilolfus. Eine weitläufige Inschrift steht auf der Innenseite der unteren Flügel: *„Virginis a partu bis denos cum daret annos orbis millenos ac quingentos super aram hanc opus hoc posuit quod cernis fabrica templi. His superi faveant id qui jussere parari."* Aus ihr ergibt sich das Datum 1520. K. 313 weist in seiner ausführlichen Besprechung auf holländischen Einflufs hin, und auch ich bin geneigt, das Werk eher für holländischen oder wenigstens niederländischen als kölnischen Ursprungs zu halten. Der Maler ist verwandt mit Bles und Adrian van Overbeke (Altäre in Kempen), am meisten jedoch mit dem Holländer Engelbrechtsen. Es kommen nur noch einige, wohl zu diesem Altarwerk gehörige Bilder des sonderbaren Phantasten vor: in den Museen von Köln und Sigmaringen und der Sammlung Petri in Godesberg.

In den Chorkapellen. Erste (von links): Ueber dem Altar vier grofse und zwei kleinere Tafeln aus der Georgs-Legende (Rückseite unbemalt) und eine Staffel mit Brustbildern von Christus und den Aposteln. Erst in den 40er Jahren beim Kunsthändler Gehring in Köln angekauft. Der Maler ist ein Niederländer aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrh. und steht unter starkem Einflufs des Qu. Massys; er hat eine etwas schwächliche Auffassung, doch eine zarte, mafsvolle Färbung und feine Ausführung.

2. Chorkapelle. B. Bruyn, Altar mit Kreuzigung, datirt 1548 (F.-R. 63 u. 86); eins der besten Werke seiner späteren Zeit, von besonders fleifsiger Ausführung. Der Gekreuzigte von einem Bischof angebetet. Nach Firmenich (S. 87) „ganz vorzüglich, aus der Werkstatt B. Bruyns, vielleicht vom ältesten Sohne Arnold"; jedenfalls entspricht das Bild sehr der spätesten Kunstweise des Barthel B., deren Hauptvertreter der Altar in S. Severin ist.

3. Chorkapelle. Die Gemälde des Altars aus S. Klara sind in der älteren und neueren Literatur berühmter als es in Köln und im Dom selbst der Fall zu sein scheint. Auch Helmken (S. 43) sagt: „Der Altar ist beachtenswerth als ein Werk aus der Schule des Meisters Wilhelm" (ähnlich Mohr S. 129 und Bädekers »Rheinlande« von 1890). In der sachverständigen Literatur hat er dagegen immer und mit Recht als ein Hauptwerk der kleinen Bildergruppe gegolten, welche man bisher mit mehr oder weniger gutem Gewissen dem „Meister Wilhelm" hochselbst zuschrieb. Sehr wäre zu wünschen, dafs es sich endlich einmal ermöglichen liefse, die besten und besterhaltenen Bilder des Altars, nämlich die sechs aus dem Marienleben und die sechs aus der Passion darüber, auf den Aufsenseiten der inneren Flügel, in genügendem Mafsstabe zu photographiren (bisher sind nur Aufnahmen dieser zwölf Szenen auf einem Blatt zu haben bei Creifelds und A. Schmitz).

4. Chorkapelle. Wandgemälde über einem Altar, ein knieendes Stifterpaar darstellend, in der Art „Wilhelms", erst kürzlich aufgedeckt und durch Stummel erneuert.

5. Chorkapelle. Stark übermalte, modernisirte Wandgemälde des XIV. Jahrh. (Kleinertz); wohl vor „Wilhelms" Zeit entstanden.

6. Chorkapelle. Stefan Lochner, Altar; aus dem Kapitel über ihn in Mohr »Kölns Glanzzeit« ist zu beachten, was dieser über die Trachten beibringt, die auf die Mitte des XV. Jahrh. deuten (H. 44, K. 294); bisher nur

in leidlichen photographischen Aufnahmen von Creifelds, Schmitz und Schönscheidt zu haben. — Anbetung der Könige, von einem Nachfolger B. Bruyns um 1550.

7. Chorkapelle. Gemälde an den Flügeln des Kreuzaltars: aufsen die Heiligen Vitus und Valentin in Graumalerei, innen je zwei Heilige übereinander, kölnisch, um 1500, etwas derbe Auffassung; die Innenseiten scheinen stark modernisirt, die Aufsenseiten sind besser erhalten, haben auch hübsche genrehafte Sockelfigürchen (H. 44, K. 312). — Unten am Altar eine nicht zugehörige Kreuztragung aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., von der schwer zu sagen ist, aus welcher Schule sie stammt. Werth nur mäfsig; restaurirt durch Batzem.

Innenraum des Chores. An den Innenseiten der Schranken, von den Ramboux'schen Teppichen bedeckt, die vielbesprochenen Wandgemälde aus dem zweiten Viertel des XIV. Jahrh., von denen zu hoffen steht, dafs sie bald zugänglicher werden als bisher; die rechte (südliche) Seite war im letzten Winter einige Wochen zu sehen und wurde bei dieser Gelegenheit von A. Schmitz photographirt (vgl. Firmenich-Richartz in dieser Zeitschrift IV, Sp. 243).

Neben dem Eingang der Sakristei: Wandgemälde, Kreuzigung und Stifter; zweite Hälfte des XV. Jahrh., scheint ursprünglich fein gewesen zu sein, doch ist es für nähere Bestimmung zu übermalt (Kleinertz); vielleicht mit einer Jahreszahl ..(4)55.

Archivsaal. Glasgemälde aus S. Maria ad gradus, kölnisch, vom Ende des XV. Jahrh. — Kreuztragung, in der Art der Nachfolger von Bruyns Spätzeit (F.-R. 87).

S. Georg. Glasgemälde eines Fensters der Chorabsis: Kreuzigung, darunter der h. Laurentius und Stifter, aus der Kirche S. Laurentius. Von Kugler (S. 325) um 1500 gesetzt, gehört aber noch ganz ins XV. Jahrh.; nicht ohne Ausdruck, doch von derben und eckigen Formen; gute Erhaltung (H. 61, 62, M. 12). — Am Ende des linken Seitenschiffs: grofses Altarbild mit Beweinung Christi. Flügel: innen Kreuztragung und Auferstehung, aufsen je zwei Heilige in Graumalerei (H. 62). Dies Werk wurde aufser bei Helmken, der es Bruyn nennt, bisher nirgends erwähnt. Es ist eins der besten, welche sich an die späteste Zeit B. Bruyns d. Aelt. anschliefsen und vielleicht von seinem älteren Sohne Arnold herrühren. Die Färbung ist auffallend hell und kühl.

S. Gereon. In der Sakristei: Glasgemälde in zwei Fenstern; unten eine Reihe von Einzelfiguren, ganz oben in Vier- und Sechspässen je drei Darstellungen in jedem Fenster. Es sind ziemlich feine, doch stark verschwärzte Werke des XIV. Jahrh., zwischen die Wandgemälde des Domchors und die Zeit „Wilhelms" fallend (H. 65, Mohr 63, dess. »Glanzzeit Kölns« S. 194). — Im Chor auf der Thür eines Sakramentshäuschens: Verkündigung, um 1520 bis 1530. Lebendige Bewegung, zarte Färbung, doch unfeine Köpfe. — In der Taufkapelle ein Altarbild mit dem Gekreuzigten, Maria, Johannes, Paulus, Margaretha. Flügel: Georg und Christoph. Vom Anfang des XVI. Jahrh., wohl kölnisch, doch unter starkem oberdeutschen Einflufs, in der Zeichnung an Dürer, in der bräunlichen Färbung an Burckmair erinnernd. Die Ausführung ist eingehend, Haltung und Ausdruck jedoch regungslos und beschränkt (K. 312); im Museum Bilder derselben Richtung (Nr. 326 bis 328). — In der Vorhalle an der Thür grofse Verkündigung von einem guten Nachfolger Stefan Lochners; es hat durch eine neuere Auffrischung sehr gewonnen (vgl. Mohr »Kölns Glanzzeit« S. 196 und »Die Kirchen Kölns« S. 65; K. 299).

S. Kunibert. In der grofsen Kapelle, links beim Eingang: zwei Flügeltafeln, innen je vier Heilige, aufsen Maria mit Kind, Anna und deren Männer, Beweinung; entfernt dem Meister des Marienlebens verwandt, etwas derb und gewöhnlich (K. 307, Sch. 40, M. 104). Zugehörig zwei jetzt nicht aufgestellte Tafeln mit je zwei Heiligen. — An der Wand des linken Seitenschiffs der Gekreuzigte, Maria, Johannes, Margaretha, Kunibert; in der Art des Anton von Worms (F.-R. 88: von einem Nachfolger Bruyns). — Ueber einem Altar an einem Pfeiler links: Kreuzigung mit Johannes B. und dem Stifter Magister Johannes de Bercka, Professor der Theologie; datirt um 1482, das Todesjahr des Stifters. In der Art des Meisters des Marienlebens, von feiner Ausführung, doch beschränktem Ausdruck.

Im Chor. An einem Pfeiler links kleine Reste von Wandgemälden, Kreuzabnahme, Johannes B.; bemerkenswerth wegen der ziemlich guten Erhaltung, wenigstens von Uebermalung verschont. Von einem tüchtigen Meister kurz vor dem sogen. Wilhelm. — Am Sakramentsschrank links, Innenseiten der Thürflügel:

jederseits sechs Heilige, in je zwei Reihen übereinander. Von einem Zeitgenossen „Wilhelms"; sehr weiche Behandlung, kräftige warme Färbung von auffallend guter Erhaltung; nach Lotz »Kunststatistik« I, 343 aus Heisterbach stammend (K. 291, H. 79, M. 106). — An der Thür des Sakramentshäuschens rechts: Gekreuzigter, Maria, Johannes, entfernt dem Meister des Marienlebens verwandt (M. 103).

An Pfeilern beim rechten Seitenschiff: Auferstehung nebst Heiligen, eins der ansprechendsten Bilder aus der früheren Zeit B. Bruyns (F.-R. 49 und 88, M. 106). — Die jetzt als Flügel dabei angebrachten beiden Johannes sind auch gute Werke Bruyns, aber später, aus seiner mittleren Periode (F.-R. 60, 88). — Kreuzigung mit Magdalena, einem h. Bischof und Stifter (Bernardus Georgi aus Paderborn), von einem Nachfolger Bruyns aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. (F.-R. 88, K. 316); photographirt von A. Schmitz.

Jetzt nicht aufgestellt: Messe Gregors nebst Heiligen, auf Leinwand, vom Meister des Marienlebens (dem früher sogen. Meister der Lyversberg'schen Passion); Sch. 32 (photographirt von A. Schmitz).

S. Maria im Kapitol. Ueber einem Altar der Wand links: grofse Tafel, Tod Mariä, die in Lichtdruck reproduzirt, dieser Abhandlung beigegeben ist. Rückseite: die Apostel voneinander Abschied nehmend; auf dieser die Jahreszahl 1521. Es ist ein unzweifelhaftes[2]) und sehr bedeutendes Werk des Hans Baldung; mit prächtigen Charakterköpfen in Art Dürers. In neueren Handbüchern wird die Tafel auch schon als ein Hauptwerk Baldungs angeführt (Woermann »Geschichte der Malerei« II, S. 443; Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 406); früher begnügte man sich damit, sie als einen falschen Dürer zu kennzeichnen (K. 318, H. 85, M. 160).

In der Kapelle Hardenrath: Betreffs der Wandgemälde, welche theilweise (die unteren) vom Meister des Marienlebens sind, verweise ich auf meine Schrift »über die Kölner Malerschule« S. 32. Auch die sieben Heiligen, ganze Figuren in Tabernakeln, scheinen von ihm gewesen zu sein, sind aber durch Uebermalung entstellt. Bei den obersten Darstellungen, Christus mit den klugen und den thörichten Jungfrauen und Verklärung, ist wegen der Uebermalung, der Höhe und der Dunkelheit vollends nichts auszumachen. — Die Auferweckung des Lazarus über der Thür erinnert am meisten an den Meister des Todes Mariä und die Frühzeit Bruyns; lebhafte, geschwungene Bewegung und kräftiger, weltlicher Gesichtsausdruck; blühende, wenn auch etwas verblichene Färbung. Kugler hält dies Bild für „ganz übermalt"; das scheint mir zu viel gesagt, wenn es auch von Uebermalung nicht ganz verschont geblieben ist. (Ueber die sämmtlichen Wandgemälde der Kapelle eingehende Bemerkungen bei K. 306 und M. 154 bis 157); H. 85. — Glasgemälde: Kreuzigung, dem Meister des Marienlebens wenigstens verwandt (Sch. 33, K. 306, 324, M. 156).

Taufkapelle im linken Kreuzarm: Beweinung; geringes Exemplar eines in vielen alten Kopieen vorkommenden Bildes, von denen die beste und älteste im Museum zu Neapel ist; das verschollene Original wird auf Hugo van der Goes zurückzuführen sein.

Glasgemälde in den Fenstern der Seitenschiffe (H. 85, M. 159 bis 160, K. 325 bis 26), theils vom Ende des XV., theils vom Anfang des XVI. Jahrh., meist recht gut, doch ohne Zusammenhang mit bestimmten Tafelmalern.

S. Maria in Lyskirchen. An Pfeiler links: die Heiligen Egidius und Katharina, um 1500, vielleicht oberdeutsch (M. 175). — An zwei Pfeilern vor dem Chor: die Heiligen Agnes, Johannes Ev.; bei ersterer ist ein Stich Schongauers benutzt; wohl niederländisch, mit Beziehung zu Memling (M. 175).

Glasgemälde des linken Seitenschiffs. Erstes Fenster: Verkündigung, Ende des XV. Jahrh., lebendig und fein. Madonna, Anfang des XVI. Jahrh., etwas derb. Zweites Fenster: anbetende Maria, Gekreuzigter und Magdalena, um 1520, sehr tüchtig. Drittes Fenster: h. Helena und hh. Ritter; h. Bischof, von dem nur der obere Theil der Figur alt ist; wohl zum zweiten Fenster gehörig (H. 87, M. 173 bis 175, K. 325).

S. Maria in der Schnurgasse. Beim Eingang, links: Grofse Kreuzigung, früher in der Sammlung Weyer; wahrscheinlich nicht kölnisch, sondern westfälisch, in Art der dortigen realistischen Richtung der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., doch von hellerer Färbung. Die Köpfe sind nicht sonderlich fein, aber nicht ohne Ausdruck; die

[2]) Ich hatte Gelegenheit, einer ganzen Reihe von Fachgenossen die Tafel zu zeigen, u. a. Direktor Eisenmann, der den Meister von seiner Doktorschrift her genau kennt; sie alle stimmten meiner Benennung zu.

Bewegungen unruhig, doch etwas lahm (photographirt von A. Schmitz).

Minoritenkirche. Am hinteren Ende des linken Seitenschiffs, über einem Altar: Wandgemälde der Kreuzigung nebst vier Heiligen (H. 94); wohl aus dem Anfang des XIV. Jahrh., in Art der an den Chorschranken im Dom. Die Bewegungen sind übertrieben, unruhig und geschwungen, in den Köpfen noch wenig oder ungeschickt wiedergegebener Ausdruck, der Faltenwurf sehr unruhig. Die Färbung ist jetzt etwas unscheinbar, wird aber ursprünglich lebhaft und tief gewesen sein; greller Unterschied von Licht und Schatten. Bei der Seltenheit der erhaltenen kölnischen Wand- und Tafelbilder des XIV. Jahrh. vor „Wilhelm" ist dies Gemälde sehr bemerkenswerth.

An der Längswand des linken Seitenschiffs: zwei grofse Wandgemälde, Kreuzigung und Auferstehung, wohl kurz vor „Wilhelm"; die Figuren sind nicht mehr so manierirt bewegt wie bei der besprochenen Kreuzigung, die Modellirung ist weicher; stark modernisirt. — Im rechten Seitenschiff, in der Nähe des Chores: Wandgemälde, h. Apollonia und Ursula mit zwei Mönchen, von einem etwas älteren Zeitgenossen „Wilhelms", übermalt („1881 renovatum"); vgl. diese Zeitschrift von 1889 Sp. 178. — Am dritten Pfeiler: Kreuzigung, etwas alterthümlicher als „Wilhelm"; der Ausdruck schon leidlich, Faltengebung und weiche Behandlung in des Genannten Art. — An den Aufsenseiten der Flügel des Schnitzaltars von Borgentrik im Chor (vgl. diese Zeitschrift 1889 Sp. 179) zwei Flügelgemälde mit je vier Darstellungen aus dem Leben Mariä und des h. Nikolaus; von einem derben und trockenen Niedersachsen.

S. Pantaleon. In drei Fenstern des Chores nur theilweise erhaltene Glasgemälde: in der Mitte Kreuzigung, seitlich je drei Heilige, darunter Wappen. Nach Kugler S. 326 „ungemein schön und durchgebildet, aus dem zweiten Viertel des XVI. Jahrh."; mir scheinen sie frühestens um 1550 anzusetzen, nach der schon stark von italienischem Manierismus angekränkelten Kunstart und der späten Form der Verzierungen. Mering berichtet, doch nur vermuthungsweise, diese Glasgemälde rührten aus der Amtszeit des Abtes Johann Euskirchen her, 1514 bis 1538 (»Bischöfe etc. von Köln« S. 382).

S. Peter. In der Taufkapelle beim Eingang: Flügel des Schnitzaltars, innen Ausstellung und Auferstehung Christi, aufsen je drei Heilige. Helmken (S. 103) erzählt uns, „die Innenseiten seien von Lukas van Leiden, die Aufsenseiten von Dürer" (und das Schnitzwerk von P. Vischer). Das mögen frühere Küster den Fremden freilich aufgebunden haben (etwas davon berichtet W. Füfsli in »Städte am Niederrhein«, 1846, II, S. 437); in Wirklichkeit hat Kugler leider Recht, der die Gemälde „wenig bedeutend, ziemlich hart und steif" nennt (S. 312); in der warmen, harmonischen Färbung sind sie dagegen nicht ohne Verdienst, namentlich bei der gut erhaltenen Auferstehung. Sie stammen von einem Kölner um 1520 bis 1530, der Frühzeit Bruyns, parallel; vielleicht rühren sie von Hildegardus aus Köln her, von dem die Dominikanerkirche zu Dortmund zwei beglaubigte Bilder von 1523 besitzt. Eine Kreuzigung mit Heiligen (Nr. 246) im Kölner Museum ist wohl von derselben Hand (M. 183). — Unten am Altar: Tafel mit h. Anna selbdritt und anderen Heiligen; mäfsig, erinnert entfernt an Wolgemut.

Im Chor. Glasgemälde: drei Fenster mit grofsen Darstellungen, Kreuztragung nebst Stifterpaar mit h. Andreas und Katharina; Kreuzigung nebst Aebtissin als Stifterin mit h. Cäcilia; Beweinung nebst Stifter mit h. Papst. Auf dem mittleren Fenster steht das Datum 1528. Es sind sehr feine Werke, in denen der italienische Einflufs noch nicht verzerrend wirkt. Zusammenhang mit Bruyn, der damals der hervorragendste Kölner Tafelmaler war, ist zwar vorhanden, doch die Aehnlichkeit mit ihm nicht stark genug, um die Zeichnung der Fenster mit Bestimmtheit auf ihn zurückzuführen. In den Farben ist das Fenster links am besten erhalten, weil es nicht an der Wetterseite liegt wie die anderen; vielleicht rührt es von anderer, mehr realistischer Hand her. In diesem ist die Dornenkrönung aus einem nicht zugehörigen aber alten Fenster eingesetzt (H. 103, M. 184 bis 85, Mehring »Peterskirche« 1836 S. 19, K. 326). — In den Seitenschiffen: eine ganze Reihe von kleineren Darstellungen, einige datirt von 1530, tüchtig, im Renaissancecharakter, dem Bruyn ferner stehend als die vorigen (H. 103, M. 185, K. 326).

S. Severin. Beim Eingang rechts: Glasgemälde, Kreuzigung, nach Stil, architektonischer Umrahmung und Trachten vom Anfang des XVI. Jahrh.; wahrscheinlich ist es ein Rest der Glasgemälde von 1505, welche Kanonikus Johann von Lennep in der Taufkapelle anbringen

liefs (diese Nachricht bei Helmken S. 112 unten und Ennen »Führer durch Köln« S. 60). Jedenfalls ist Anklang an den Meister von S. Severin vorhanden; vielleicht von ihm selbst.[8]) Die Bewegungen lebhaft und charakteristisch, die Köpfe herb, doch kräftig (K. 325, M. 32).

Im Querschiff: im rechten ein Triptychon mit Abendmahl; Innenflügel: Begegnung von Abraham und Melchisedek, Mannalese; aufsen: je drei Heilige. Es ist das Hauptwerk aus der spätesten Zeit des B. Bruyn, in sehr eingehender und glatter, an Mabuse erinnernder Ausführung (vgl. die Besprechung bei F.-R. 63, 88, H. 112, M. 29, K. 316); photographiert von A. Schmitz. — In beiden Querschiffen achtzehn Bilder auf Leinwand aus der Severinslegende vom Meister von S. Severin; seit meiner Besprechung derselben in der Schrift über die Kölner Malerschule (S. 54) haben sie durch eine gute Restauration (Batzem) sehr gewonnen: sie sehen nicht mehr so stark verblichen wie früher aus, wenn sie auch etwas durch Abwaschen gelitten haben. In der Feinheit der Ausführung finden sich Unterschiede bei den einzelnen Bildern (M. 28); photographiert von A. Schmitz.

Im linken Seitenschiff: Kleine Beweinung, niederländisch, um 1500; vielleicht holländisch, mit Beziehung zu Mostaert; in den Figuren noch Anklänge an R. van der Weyden. — Nahe beim Eingang grofses Leinenbild, h. Ursula und vier h. Männer, ebenfalls vom Meister von S. Severin; feines Werk seiner späteren Zeit, doch etwas verblafst (Sch. 54).

Im Chor hinter dem Altar: Wandgemälde aus der Severinslegende; erst seit einigen Jahren aufgedeckt, wohl aus dem Anfang des XIV. Jahrh., den Wandgemälden des Doms und den frühesten Tafelbildern des Museums entsprechend (dem Altärchen mit Kreuzigung (Nr. 30) und den vier Tafeln Johannes Ev., Paulus, Verkündigung, Darbringung Nr. 31 bis 34); nur wenige Gruppen sind gut erhalten.

In der Sakristei: Grofses Wandgemälde, Gekreuzigter mit Maria, Johannes und vier Heiligen; ich schliefse mich hier Kugler (S. 290) und Schnaase »Gesch. d. bildenden Künste« VI, S. 397 an, welche es dem bisher „Wilhelm" genannten Hauptmeister selbst zuschreiben (Hotho »Gesch. d. christl. Malerei« S. 367 hält es für etwas älter). Schon Kugler, der es 1841 sah, sagt von ihm, dem hervorragendsten der erhaltenen Wandgemälde dieser Kunstweise: „Leider hat es sehr gelitten und ist gröfstentheils übermalt"; durch diese alte Uebermalung sei auch der Faltenwurf vergröbert worden. Der Zustand ist jetzt noch viel trauriger als zu Kuglers Zeit; so ist vom Kopf der Margaretha, den dieser noch „intakt" fand, wenig mehr zu sehen. Ueberhaupt sind die Figuren rechts stark durch Schimmel entstellt, sodafs nur nach Anfeuchtung etwas leidlich Genügendes von ihnen zu sehen ist (M. 30). — Tafelbilder: zwei Tafeln, h. Helena und Stephan, Agatha und Clemens, vom Meister von S. Severin, zu seinen besten gehörig (Sch. 54, M. 28, K. 307; Schnütgen in dieser Zs. II, Sp. 309 bis 310); erstere Tafel photographirt von A. Schmitz. — Madonna, h. Matthias, Severin und der Stifter († 1530), von Anton von Worms; besonders fein für ihn in Formen, Färbung und Ausführung (von K. 318 noch nicht erkannt, wohl aber von Merlo, in seiner Schrift über diesen Meister S. 20). — Altar: Kreuzigung; Flügel: Johannes auf Patmos, Kreuzigung Petri; von einem untergeordneten Niederdeutschen, Ende des XV. Jahrh. (K. 306).

In der Krypta: Ueber dem Altar an der hinteren Wand: Wandgemälde, Gekreuzigter mit Maria, Johannes und sechs Heiligen. Auf die dabei stehende Jahreszahl 1411,[4]) die sich sehr wahrscheinlich auf das Bild bezieht, ist man erst seit Kurzem aufmerksam geworden (vgl. Helmken S. 112, wonach die Altäre der Krypta 1411 geweiht worden, nach Fertigstellung des Thurmes). Die älteren Forscher setzten das Gemälde früher, theils noch vor „Wilhelm" (K. 288; Hotho »Malerschule der Eyck« I. S. 238 und »Gesch. d. christl. Malerei« S. 366) theils stellten sie es zusammen mit Tafelbildern aus

[8]) Unzweifelhafte Glasgemälde nach diesem Meister sind die früheren (mit gothischer Umrahmung) aus den beiden Fenstern mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernhard im Kölner Kunstgewerbe-Museum. Fünf zugehörige Szenen (eine datirt 1505) sind im Besitz der Freifrau von Zwierlein in Geisenheim (käuflich); vgl. »Repert. f. Kunstwissenschaft« XI. Heft 3; andere im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Alle gehören zu den besten Glasgemälden der Zeit.

[4]) Wie ich bei einer neueren Besichtigung wahrnahm, ist von der Jahreszahl nichts mehr zu sehen. Als ich jedoch im Sommer 1890 mit Direktor Aldenhoven dort war, zeigte dieser sie mir, und wir überzeugten uns beide von ihrem unzweifelhaften Vorhandensein und ihrer Echtheit. Bei den neuerlichen Restaurationsarbeiten in der Kirche wird die Jahreszahl durch einen Unfall abgestofsen worden sein.

der unmittelbaren Nachfolge „Wilhelms", wie dem grofsen Museumsbilde Gekreuzigter mit Aposteln (Schnaase »Gesch. d. bildender Künste« VI. S. 399). Ich gebe letzterem darin Recht, dafs dies Wandgemälde noch vorwiegend in „Wilhelms" Art gehalten ist; so findet sich in den meisten Köpfen sein weicher, milder Ausdruck wieder, wenn er auch nie so überschwänglich und ans süfse streifend wird wie oft bei diesem Meister. In anderen Köpfen, wie bei dem tiefschmerzlichen Johannes, macht sich ein für diese Zeit auffallendes Streben nach kräftigem und charakteristischem Ausdruck geltend. Der Maler ist ein sehr hervorragender Meister, der sich in der Hauptsache noch an „Wilhelm" anschliefst, aber auch schon auf den Realismus des Stefan Lochner hindeutet. Firmenich-Richartz ist zu einer verwandten Ansicht über das Bild gekommen (vgl. diese Zs. 1891 Sp. 241). Es ist vor Uebermalung verschont geblieben, doch stark zerstört; fast nur die Köpfe leidlich erhalten (M. 32); photographirt von A. Schmitz. Ueber diesem Wandgemälde sind erst kürzlich schwebende Engel aufgedeckt worden: zwei das Schweifstuch haltend, vier mit Passionswerkzeug (letztere am Gewölbe); sie sind mit dem unteren Bilde gleichzeitig, aber wohl von einer anderen, dem „Wilhelm" noch verwandteren Hand; übrigens sehr verblichen. — Ueber dem Altar links: Wandgemälde, Gekreuzigter, Maria, Johannes und kleiner Stifter, in der Nähe an der Wand, welche dem Fenster gegenüber liegt, steht eine lange Inschrift, die sich wahrscheinlich auf den Altar und das zugehörige Bild bezieht. Von ihr war mir nur entzifferbar MCCCCXI *mo die quarta mensis* ... (vgl. auch die oben angeführte Nachricht bei Helmken). Dies Wandgemälde mufs erst vor Kurzem bekannt geworden sein, denn es findet sich früher nirgends erwähnt. Es ist von auffallend guter Erhaltung für ein Wandgemälde. Formen, Ausdruck und weiche Behandlung sind durchaus in „Wilhelms" Weise, dessen Empfindsamkeit hier sogar schon etwas übertrieben wird. Das Bild ist von einem tüchtigen Meister, erreicht aber doch nicht die besten, bisher dem „Wilhelm" selbst zugeschriebenen Werke (vgl. F.-R. a. a. O. Note 1). Die Jahreszahl 1411 bei diesem und dem vorerwähnten Wandgemälde ist sehr wichtig für die Bestimmung darüber, wie lange „Wilhelms" Einflufs für die kölnische Malerei mafsgebend war.

S. Ursula. An einem Gewölbegurt zu Anfang des linken Seitenschiffes: Wandgemälde aus kleinen Darstellungen übereinander bestehend. Vom Anfang des XIV. Jahrh.; wegen der schlechten Erhaltung eine sichere Bestimmung darüber schwierig. — Sechzehn Tafeln, Legende der h. Ursula; auf der letzten der Folge (Ermormordung des Bräutigams), im linken Querschiff, nahe dem Grabe der Heiligen, findet sich oben am Rande der Name des Malers und die Jahreszahl: Gürgen van Scheiven 1456. Die Inschrift lautet: „*[In d]en yaeren [unss] heren mcccc vnd lvi wart dye leg[ende bereytt]*" (undeutliches habe ich eingeklammert); weiter rechts: „*gvirgyn van Scheiven*". Helmken (S. 119) ist der erste, welcher die Bezeichnung erwähnt, während sie den älteren Forschern entgangen war (vgl. auch M. 82 und dessen »Kölns Glanzzeit« S. 200). Jene (Kugler S. 299, Hotho »Malerschule« I. S. 411, Schnaase VI. S. 425) besprachen die Bilder nur als zur Nachfolge Stefan Lochners gehörig, was übrigens vollkommen richtig ist. Der Grad der Uebermalung, über welche viel geklagt worden ist, ergibt sich bei näherer Vergleichung als verschieden: einige Tafeln sind leidlich erhalten und die Ueberschmierung nie besonders stark. Die Färbung scheint auch ursprünglich tief und etwas bräunlich gewesen zu sein. Anklänge an die Eyck finden sich nur in einigen ziemlich fein ausgeführten Landschaften. Durch ihre Datirung bietet diese Folge einen wichtigen Anhaltspunkt dafür, bis zu welchem Zeitpunkt die Kölner Maler an der Art Stefans, welcher 1452 starb, festhielten. Die zwei Jahre später als die Folge datirte grofse Kreuzigung des Museums von 1458, die kürzlich von Firmenich-Richartz in dieser Zeitschrift (1891 Sp. 329) besprochen wurde, hat schon deutlichere Anklänge an die niederländische Kunstweise, obgleich auch dies Bild noch vorwiegend zur Art Stefans gehört. Mit Anfang der sechziger Jahre trat in Köln dann die unbedingte Nacheiferung der Niederländer ein; von dem frühesten Hauptmeister dieser Richtung, dem des Münchener Marienlebens (füher „Meister der Lyversberg-Passion" genannt) hat man nämlich datirte Werke schon von 1463 und 1466. Die Ursulabilder sind photographirt von A. Schmitz; Nachbildungen in Farbendruck in F. Kellerhovens »La légende de S. Ursule«, 1860.

Godesberg. L. Scheibler.

Gothisch oder Romanisch?

(Briefe an einen Freund.)

Siebenter Brief.



Lieber Freund! Dafs der romanische Stil für unsere kirchlichen Neubauten nicht die gleiche Berechtigung beanspruchen könne, wie der gothische, haben Sie mir unbedingt zugegeben. Aber ihm alle Berechtigung für die Gegenwart absprechen, wollen Sie auch nicht. Sie finden für ihn wenigstens noch „einige" Berechtigung in dem Bedürfnisse der Mannigfaltigkeit oder Abwechselung. „Ich selbst", ... gestatten Sie mir, Ihre eigenen Worte zu wiederholen . . . „habe mich entschlossen, meinen Neubau im gothischen Stile auszuführen, weil mir der letztere — wie ich jetzt bei Vergleichung der Pläne und Kostenanschläge deutlich sehe — thatsächlich mehr bietet, ich also mit den gleichen Mitteln einen praktischeren und künstlerisch werthvolleren Bau errichten kann. Aber darum möchte ich doch nicht leugnen wollen, dafs der Mannigfaltigkeit und Abwechselung wegen auch jetzt noch dem romanischen Stile wenigstens einige Berechtigung zuerkannt werden müsse. Ich finde die Berechtigung in der Mannigfaltigkeit selbst. Ist nämlich auch an und für sich der gothische Stil dem romanischen überlegen, so würde schliefslich doch bei nur gothischen Bauten ein unangenehmes geisttödtendes Einerlei entstehen, ein Bau in anderer Formensprache daneben würde erfrischend und anregend wirken. Da letzteres nun auch eine Forderung der Kunst ist, so entspricht in dem gegebenen Falle die an sich minderwerthige Bauweise einem höheren Bedürfnisse und erhält dadurch eine gewisse Berechtigung."

Ihre Beweisführung ist ja wirklich bestechend. Wenn ich sie trotzdem nicht annehme, so wollen Sie mir das nicht übel nehmen, denn ich glaube triftige Gründe gegen dieselbe anführen zu können.

1. Zunächst gebe ich Ihnen rückhaltlos zu, dafs die Mannigfaltigkeit eine berechtigte Forderung der Kunst ist. Das Kunstwerk soll ja den Stempel des Geistes tragen und darf nicht zur blofsen Nachahmung des bereits Vorhandenen herabsinken. Damit ist aber nicht gesagt, dafs einerseits jede Wiederholung und Nachahmung verwerflich sei, und anderseits der Mannigfaltigkeit keine Schranken gezogen seien. Sind aber der Mannigfaltigkeit Schranken zu ziehen, dann genügt sie allein nicht, um irgend etwas als berechtigt erscheinen zu lassen, sondern es mufs zunächst feststehen, dafs sie selbst innerhalb der Grenzen des Statthaften geblieben ist. Wo sind bezüglich des Kirchenbaues in unserer Zeit und unseren Gegenden diese Grenzen? Das ist ja eben die Frage, die wir zu lösen suchen.

Wie Sie sehen, haben Sie gerade auf dasjenige Ihren Beweis aufgebaut, was Sie erst beweisen sollten. Sie wollten beweisen, dafs man aufser im gothischen auch noch in einem andern Stile bauen dürfe, nnd eben dieses setzen Sie als bereits feststehendes Prinzip voraus. Ihr Beweis hält also nicht Stich. — Wohin sollte es auch kommen, wenn Mannigfaltigkeit allein etwas an sich Unberechtigtes berechtigen sollte? Dann dürfte man nicht blos romanisch bauen, sondern wir könnten der Abwechselung halber auch chinesisch, persisch, maurisch und noch anders bauen. Sagen Sie mir nicht, dafs hier die Sache doch ganz anders liege, weil diese Stile bei uns niemals eine Spur von Berechtigung gehabt hätten! Nein, bezüglich der Hauptfrage liegt die Sache ganz gleich, der Frage nämlich: Kann die Erzielung einer gröfseren Mannigfaltigkeit ein genügender Grund sein, in einem Stile zu bauen, der sonst keine wirkliche Berechtigung mehr hat? Ich glaube nicht, dafs Sie die Frage in dieser allgemeinen Fassung bejahen wollen. Kann also Abwechselung allein eine Bauweise nicht berechtigen, so müssen Sie für die Berechtigung des romanischen Stils jedenfalls andere Beweisgründe bringen als diesen.

2. Sie sagen freilich, der minderwerthige Baustil entspreche hier dem höhern Kunstbedürfnifs und erhalte dadurch im gegebenen Falle den höhern Werth. Aber auch diesem Satze gegenüber erhebt sich wieder dieselbe Frage: Ist wirklich eine Mannigfaltigkeit, die über die Grenzen des Stils hinaus geht, eine Forderung der Kunst? Genügt nicht ein Stil allen berechtigten Ansprüchen auf Abwechselung? Sie glauben innerhalb eines und desselben Stiles müsse schliefslich geisttödtende Langeweile entstehen. Aber warum denn, lieber Freund? Sind die mittelalterlichen Städte, in denen ein Stil herrscht oder jetzt noch vorherrscht, langweiliger als die

modernen, in denen hundert Stile zur Anwendung kommen? Dafs manches geistlose Erzeugnifs moderner Gothik uns anekelt, gebe ich gerne zu, aber ekelt es uns denn deshalb an, weil es gothisch ist, oder nicht vielmehr, weil sein Erzeuger die Gothik nicht verstand und nur ihre äufsere Formensprache radebrechte? Dafs die Abwechslung über den einen Stil hinaus ein Erfordernifs der Kunst sei, mufs also noch erst bewiesen werden.

3. Uebrigens würde der romanische Stil nicht einmal eine wesentliche Bereicherung bieten. Betrachten wir den Grundrifs! Die vom Quadrat beherrschte romanische Grundrifsanlage ist im gothischen Stil auch anwendbar, aber aufser dieser einzigen des romanischen kann der gothische Stil deren noch sehr viele im mannigfaltigsten Wechsel entwerfen, da er eben den Ausgang, das Grundmafs für seine Verhältnisse frei wählen kann. Nehmen wir ein Langschiff in quadratischer Grundform! Der romanische Grundrifs ist gegeben. Mittelschiff 2 Quadrate von der halben Breite des Ganzen, Seitenschiff halb so breit als das Mittelschiff, mit je 4 Quadraten. Aber in der Gothik? Zunächst der gleiche Grundrifs, dann im Mittelschiff statt der 2 Quadrate 4 Rechtecke, deren schmale Seite $1/2$ der Mittelschiffbreite beträgt, dann Eintheilung der Länge in drei Theile, dann Wechsel des Verhältnisses zwischen Mittel- und Seitenschiff bis zum gleichen Betrage der drei Mafse: welch' reiche Mannigfaltigkeit! Und wie ist's im Aufbau? Während die im romanischen Stil möglichen Veränderungen schnell erschöpft sind, ist die Gothik schier unerschöpflich. Der eckige, durch Vorlagen gegliederte Aufbau der Pfeiler, wie er dem ausgebildeten romanischen Stil eigen ist, ist auch hier anwendbar, besonders im Ziegelbau, daneben aber der runde Pfeiler mit und ohne Dienste in mannigfaltigster Ausbildung. Aehnliches gilt von den Fenstern. Im romanischen Stil das einfache Rundbogenfenster, später gekuppelte Fenster — denn die halben Rad-, die Lilienfenster u. dergl. sind nur Spielereien — das ist alles, was der Stil an Abwechslung bieten kann. In der Gothik einfache Fenster und gekuppelte, darüber hinaus aber die an Abwechslung niemals zu erschöpfende Anordnung von pfostengetheilten Oeffnungen mit Mafswerk. Aehnliches läfst sich sagen von den gegenseitigen Verhältnissen der einzelnen Theile zu einander, der Höhengliederung u. s. w. Kurz, als die folgerichtige, bis zum Schlusse verfolgte Entwickelung des im romanischen Stil auftauchenden Grundgesetzes hält die Gothik das konstruktiv Richtige des romanischen Stils fest, besitzt aber aufserdem eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Formen, die demselben noch nicht zu Gebote standen. Was bleibt da als spezifisch romanisch denn noch anderes über, als einige Zierformen, die dem Ganzen gegenüber nicht von entscheidender Wichtigkeit sind und — einige Unvollkommenheiten, die nachzuahmen doch schwerlich gerechtfertigt sein kann? Wir bedürfen also des romanischen Stils gar nicht zur Erzielung der Mannigfaltigkeit.

4. Aber noch mehr. Ich behaupte, dafs er derselben geradezu hindernd in den Weg tritt. Bauten wir nur in einem Stile, so würden die Baukünstler unzweifelhaft diesen einen Stil tiefer durchdringen, als es jetzt, wenigstens bei denen, die nach Bedarf in allen Stilen bauen, der Fall ist. Dann würden sie aber auch befähigt sein, neuen Gedanken in dem Stile Ausdruck zu verleihen und sie würden Anregung finden, einen solchen Ausdruck zu suchen. Wie ist's aber jetzt? Irgend ein Schema wird zunächst im gothischen Gewande vorgeführt. Eine ähnliche Aufgabe tritt an den Architekten heran. Anstatt eine neue Entwickelung des Gedankens zu suchen, macht er sich die Sache bequem und wiederholt seinen alten Plan, indem er, was früher spitz war, rund macht, und nun ist's ein „romanisches" Bauwerk. Wenn ich hier von einem Architekten spreche, so mufs ich allerdings hinzufügen, dafs oft die Schuld an ganz anderer Stelle liegt. Die Geistlichen haben zum Theil für die richtigen Grundsätze auf dem Gebiete der Kunst gar kein Verständnifs. Ich glaube, nichts kann den thatsächlichen Zustand besser kennzeichnen, als eine Antwort, die mir vor kurzem ein Architekt gab, der, obwohl der Gothik zugethan, einen „romanischen" Entwurf anfertigte. Auf meine Frage, wie er sich dazu verstehen könne, antwortete er: Der Herr Pfarrer bildet sich nun einmal ein, der romanische Stil sei billiger und will sich nicht belehren lassen, da baue ich doch lieber romanisch, als dafs mir die Arbeit ganz entgeht."

5. Uebrigens kommt mir dieses Rufen nach Abwechslung wie ein Ergebnifs purer Gedankenlosigkeit vor. Was kümmert es mich in Essen, wenn schliefslich in Malmedy oder Königswinter eine ähnliche Kirche steht, wie hier? Die Kirchen sind doch für die Bewohner des Ortes da, nicht

für die Touristen oder die Reisehandbücher. Dieselbe Gedankenlosigkeit oder vielleicht auch Mangel an Schönheitsgefühl scheint mir zu herrschen, wenn man verlangt, dafs zwei benachbarte Kirchen in einem und demselben Orte nicht beide gothisch sein sollen. Ist die Einheit ein Erfordernifs jedes Kunstwerkes, so ist es doch auch für den künstlerischen Gesammteindruck eines Ortes erforderlich, dafs Einheit, Harmonie herrsche; gestört wird dieselbe aber durch die gleichzeitige Anwendung verschiedener Stile. Sie werden mir vielleicht entgegenhalten, dafs unsere alten Bauten doch auch in verschiedenen Stilen nebeneinander stehen, ja dafs an ein und demselben Bauwerk beide Stile nebeneinander stehen, und der Eindruck doch ein befriedigender ist. Dafs ist richtig, aber Sie werden mir auch zugeben, erstens, dafs der Eindruck viel harmonischer sein würde, wenn nur ein Stil angewandt wäre, und zweitens, dafs der spätere Erbauer mit Liebe den Gedanken des Vorgängers sich anzuschliefsen und den doch immer entstehenden Widerstreit auszugleichen bemüht war. Die Alten suchten den unvermeidlichen Gegensatz, soweit es anging, zu überwinden, und wir sollten es als richtig gelten lassen, ohne Noth einen viel schrofferen Gegensatz zu schaffen? Mir kommen diese alten Bauwerke immer vor, wie die Dissonanzen in der Musik, die durch das Hinzutreten eines neuen Tons zu dem bereits erklingenden entstehen, sich aber sofort in Wohllaut auflösen, während die moderne Art, die Stile einander gegenüberzusetzen, mich berührt wie Dissonanzen ohne Vorbereitung und ohne Auflösung, — und die beleidigen das Gefühl.

6. Zwei Stile nebeneinander zu üben, ist überhaupt widernatürlich. Der Stil soll doch schliefslich nicht blos auf den Zeichenbrettern der Architekten zu Hause sein, sondern im Volke herrschen, er soll ja der Ausdruck der ganzen Anschauungsweise des Volkes sein, er soll mit seinem verklärenden Hauche alles überströmen. Verlangt man also zwei Stile, so verlangt man, dafs das Fühlen und Denken des Volkes in künstlerischer Hinsicht getheilt sei: man verlangt die Zwietracht, wo die Eintracht herrschen soll. Leider sind wir ja in den wichtigsten Dingen getheilt, in wichtigern, als die Form der Architektur es ist, und darum sind wir für das Widernatürliche eines solchen Widerstreits etwas abgestumpft. Aber gut wird es dadurch noch lange nicht. Sind wir nicht im Stande auf anderen Gebieten die Gegensätze auszugleichen und müssen wir sie also, wohl oder übel, dulden, so liegt darin doch wahrlich kein Grund, auch noch auf dem Kunstgebiete einen Widerstreit zu schaffen, der so leicht zu vermeiden wäre. Diese Zwiespaltigkeit ist ein recht eigenthümliches Zeichen unserer Zeit. Bei keinem Volke und in keinem Zeitalter ist sie sonst hervorgetreten. Die alten Aegypter hatten ihren Stil, einen nur, und er genügte. Die Perser, die Assyrer, die Griechen — sie hatten *einen* Stil und verlangten nach keinem andern, und uns Modernen fällt es gar nicht ein, an den griechischen Tempeln zu tadeln, dafs sie alle in ein und demselben Stil gebaut sind; die Römer hatten einen Stil, bei unsern Vorfahren herrschte immer nur *ein* Stil, nur wir im XIX. Jahrh. sind so charakterlos, dafs wir zu gleicher Zeit deren verschiedene anwenden wollen. Und doch ist unser Stil, der gothische, so reich an Abwechslung, wie nie ein anderer Stil gewesen ist. — Vielleicht werden Sie mir hier sagen, dafs die Kunst ja gar nicht *Sache des Volkes* sei. Zugestanden! Aber sie *soll* es sein, und sie kann es nicht werden, so lange wir nicht *einen* Stil haben. Und wenn wir nur *einen* haben sollen, so kann es kein anderer sein, als derjenige, der sich als die letzte folgerichtige Entwickelung in den germanischen Landen vorstellt, die *Gothik*.

Lassen Sie mich schliefsen mit einem Worte von W. Lotz (Christl. Kunstblatt 1868 S. 184): „Es wäre in der That zu wünschen, dafs die heutigen Baukünstler endlich einmal von dem Umhersuchen in allen Architekturen des Alterthums und der Neuzeit zurückkämen, und vor allen Dingen in *einem* Stile die Meisterschaft zu erreichen strebten, die man nur dann besitzt, wenn man einen Stil *sein eigen* nennen kann. Dieses aber wird nach dem Sprüchwort „*vita brevis, ars longa*“ nur dadurch möglich, dafs man die übrigen *ungeübt* läfst. In der That zeugt es von einem Mangel an Charakter, dafs unserer Zeit der Baustil fehlt, worin sie sich von allen frühern wesentlich unterscheidet. Hier gilt es also, unter den bereits vorhandenen Stilen zu wählen. *Wer den gothischen wirklich kennt, dem kann diese Wahl keine Qual bereiten.*“ —

Und nun Gott befohlen!

Essen. J. Prill.

Mittelrheinisches Seidengewebe mit Inschrift aus der Mitte des XVI. Jahrh.

Mit Abbildung.

Unsere Kenntnisse von der Herkunft der mittelalterlichen Seidengewebe fufsen noch auf sehr unsicherem Grunde. Wohl sind uns die Namen von Städten überliefert, in denen bald im Dienste fürstlicher Prachtentfaltung, bald im Dienste des Handels die Seidenweberei in Blüthe stand; aber die zahllosen Muster alter Seidengewebe, welche uns in Kirchenschätzen überliefert sind und in öffentlichen Sammlungen bewahrt werden, lassen sich doch nur ganz allgemein auf ihren Ursprung ansprechen. Nur in wenigen Fällen ist es bis jetzt gelungen, dies oder jenes Stück auf eine bestimmte Werkstätte zurückzuführen. In Folge gleichmäfsiger Nachfrage der christlichen Kirchen nach Seidengeweben für die liturgischen Gewänder sind diese Gewebe über alle Länder, welche am Weltverkehr des Mittelalters Theil hatten, gleichmäfsig verstreut, so dafs örtliche Verdichtungen ihres Vorkommens als Wegweiser für die Stätten ihrer Entstehung nicht ins Gewicht fallen. Auch hinsichtlich des Ursprunges der Seiden- und Sammetgewebe des XVI. und XVII. Jahrh. bewegen wir uns auf unsicherem Boden und begnügen uns mit Andeutungen des Ursprunges, für welche wir den Beweis zu führen nicht vermögen, mit Andeutungen von so allgemeiner Art, wie wir sie auf anderen Gebieten kunstgewerblicher Alterthümer nicht zulassen würden.

Bei den Bemühungen, sichere Anhaltspunkte für den Ursprung der Gewebe zu finden, fallen die eingewebten Inschriften entscheidend ins Gewicht. Eine solche Inschrift eines im Besitze des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe befindlichen Seidengewebes des XVI. Jahrh. hat Anlafs zu einer Untersuchung gegeben, deren Gang und Ergebnifs wir hier mittheilen. Das Gewebe ist ein leichter einfarbiger Seidendamast; die Abbildung zeigt das Muster in halber Gröfse, ergänzt aus zwei von verschiedenen Streifen stammenden Bruchstücken, von denen das eine rein weifs ist, das andere ursprünglich roth war.[1]) Beide Bruchstücke wurden in Aachen erworben. Auffällig ist die geringe, nur 15 bis 16 *cm* messende Breite, welche das Gewebe als ein breites Band erscheinen läfst.

[1]) Auch der Herausgeber dieser Zeitschrift besitzt Bruchstücke eines in Bezug auf Musterung und Stückbreite identischen Gewebes, welches jedoch das Muster ockergelb in dunkelviolettem Grunde zeigt.

Um die eingewebte Inschrift

„Sich voor dich
Trow is weinich"

für sich allein, unbeeinflufst von dem Orte der Auffindung und von anders begründeten Muthmafsungen über den Ort der Entstehung entscheiden zu lassen, wurde sie ohne weitere Andeutungen Herrn Dr. C. H. F. Walther, welcher das Hamburgische Museum in germanistischen Fragen zu berathen die Güte hat, unterbreitet.

Herr Dr. Walther hat eine gründliche Untersuchung über das Sprichwort angestellt und eine Fülle literarischer Nachweise mitgetheilt. Wir beschränken uns hier darauf, einige der wichtigsten dieser Nachweise wiederzugeben, welche Herrn Dr. Walther eben dahin geführt haben, wohin unsere Vermuthungen die Entstehung dieses Seidengewebes wiesen — ein Zusammentreffen, welches gewifs Beachtung verdient und zu weiteren Entdeckungen führen wird.

Sprüche, welche den Gedanken des Spruches unseres Seidengewebes ausdrücken, kommen häufig vor. Meistens steht jedoch an Stelle des „weinich" d. h. wenig, selten das Wort „mifslich", d. h. ungewifs.

Schon in Sebastian Brants ca. 1494 gedrucktem »Narrenschiff«, 69, 22, findet sich der Gedanke in folgender Fassung:

„truw yedem wol, lug doch für dich,
dann worlich, truw ist yetz miszlich".

Joh. Agricola gibt ihn 1529 in seinen «Drey hundert Gemeynen Sprichwörtern« Nr. 15:

„Sihe fur dich, trew ist miszlich".

Ebenso findet er sich unter Nr. 251 in den Seb. Franck zugeschriebenen »Siebenthalbhundert Sprichwörtern«, gedruckt 1532 zu Frankfurt und in Seb. Francks 1541 ebendort gedruckten »Sprichwörtern«.

In der 1562 zu Frankfurt a. M. gedruckten Ausgabe von »Reynike Vosz de Olde« findet er sich in folgendem Zusammenhang:

„Justicia is geslagen dodt,
Veritas licht in groter not,
Fallacia ys gebaren,
Fydes hefft den stridt verlaren:
Darumme sich vor dich,
Dan de truwe ys miszlich".



Aehnlich auch mehrfach in dem zu Lübeck bei Balhorn im XVI. Jahrh. gedruckten «Eyn schön Rymbökelin«. An einer Stelle:

„Darümme sich vor dich,
Den de trüwe is mislich."

An anderer Stelle ebendort:

„Sich vor dick,
Truwe is mislick,
Truwe is ein seltsam gast,
Wol se vindt, de holde se vast."

Bei Hans Sachs findet sich: „Trew ist mifslich". Noch hundert Jahre später (1663) citirt J. G. Schottelius in Braunschweig: „Siehe für dich, treu ist mifslich".

Nur an einer einzigen Stelle hat sich der Spruch ganz so gefunden, wie in unserem Seidengewebe, nämlich in »Ghemeene Duytsche Spreckwoorden: Adagia oft Proverbia ghenoemt .... P. W. 1550. Gheprent toe Campen in dye Broederstraete, by my Peter Warnersen, woenende in den Witten Valck«.

Dieses Buch ist 1836 neu herausgegeben von G. J. Meijer in Groningen unter dem Titel: »Oude Nederlandsche Spreuken en Spreekwoorden«. Dort lautet der Spruch (S. 2):

„Sich voer dich, trouw is weynich."

Auffällig ist, dafs in »Al de Werken von Jacob Cats, t'Amsterdam 1658 fol.«, und zwar im fünften Abschnitt »Spiegel van den ouden en nieuwen tyt« auf S. 46 das hochdeutsche „Sihe für dich, trewe is mifslich" neben einer Anzahl niederländischer Sprüche und Verse desselben Sinnes, aber anderen Wortlautes sich findet. Gewifs hätte Cats eine niederländische Fassung mitgetheilt, wenn sie ihm bekannt gewesen wäre. In Harrebomée's »Spreekwordenboek« findet sich die neuere den Reim zerstörende Fassung:

„Zich voor dich;
trouw wordt weinig gevonden,
zei de hond tegen den Haas."

Dafs diese hier vom Hund dem Hasen ertheilte Warnung mit der Jagd (m. s. die Abbildung) auf unserem Gewebe nicht zusammenhängt, bedarf keiner Ausführung.

Herr Dr. Walther hat nun weiter den angeführten Spruch auf seinen örtlichen Ursprung untersucht. Gegen den ersten

Eindruck, es handele sich um eine rein niederländische Fassung, sprechen mehrere Bedenken. Besonders zu beachten erscheint hierbei, dafs im Reinniederländischen (durch dy für dich oder u, ju, jou für euch) der Reim fortgefallen sein würde; dasselbe wäre aber auch eingetreten im Niederdeutschen (durch dik, dek oder dy) und im Oberdeutschen (durch wenig, zumal in der Aussprache wenik). Gerade aus den beiden letzteren Sprachgebieten ist die Fassung mit „misslich" überliefert. Alle sprachlichen Bedenken fallen nun, wenn man den Spruch „Sich voor dich, Trow is weinich" als den mittelrheinischen Gegenden entstammend betrachtet, also der Gegend von Aachen, Jülich, Köln, Berg und wahrscheinlich auch von Cleve (wenigstens im XVI. Jahrh). Zu vermuthen ist, dafs die Fassung, wie sie in dem Gewebe sich findet, die ursprüngliche ist. Die Kölner etc. würden das ganz gebräuchliche und hier gut reimende Wort „misselich" durch „weinich" zu ersetzen keinen Grund gehabt haben, während die entgegengesetzte Aenderung für Oberdeutschland des Reimes halber passend erscheinen mochte. Auch spricht für die Ursprünglichkeit des „weinig", der Umstand, dafs die Bedeutung „selten" einen besseren Sinn gibt, als die von „ungewifs". Wie dem auch sein möge, so sprechen die sprachlichen Erwägungen dafür, dafs dieses Gewebe ebendort entstanden, wo seine Reste sich gefunden haben, in der Aachen-Kölner Gegend.

In der Bandform des Stoffes könnte ein Beweis dafür gefunden werden, dafs um die Mitte des XVI. Jahrh. die Seidenweberei hier sich aus der Bortenwirkerei entwickelte. Zu untersuchen wäre, ob sich in den mittelrheinischen Sammlungen noch andere Seidengewebe von einfacher Technik, auffälliger Schmalheit des Stückes und von solchen Mustern finden, welche mit den in dem Stickmusterbuch des Peter Quentell zu Köln vom Jahre 1527[2]) überlieferten Vorbildern des XVI. Jahrh. im Einklang stehen. Man würde so dahin gelangen, eine Anzahl eigenthümlicher Seidengewebe des XVI. Jahrh. von der über ihnen schwebenden Ungewifsheit des Ursprunges zu befreien und sie mit grofser Wahrscheinlichkeit als Erzeugnisse einer Stadt der Kölner Gegend, vor allem Kölns selber, anzusprechen. Archivalische Forschungen müfsten schliefslich das Uebrige thun und die Folgerungen festigen.

Hamburg. Justus Brinckmann.

[2]) Daselbst finden sich auf Tafel 21, 32, 34 des Leipziger Neudrucks Muster von verwandter Anlage wie auf dem besprochenen Seidengewebe kölnischer Herkunft. In dem Titel werden Vorbilder für Bortenwirkerei ausdrücklich erwähnt.

Bücherschau.

Zu dem in dieser Zeitschrift wiederholt besprochenen Münzenberger'schen Altarwerk, bezw. zu dessen I. Band, welchen zum Abschlufs zu bringen dem Verfasser noch eben vergönnt gewesen, ist endlich das heifsersehnte Verzeichnifs der demselben beigegebenen Abbildungen erschienen, „zugleich Anweisung zu deren Numerirung". Damit ist die Möglichkeit geboten, dem aus 205 Seiten bestehenden und mit einem „Inhalts-Verzeichnifs" versehenen stattlichen Textbande die 80 zumeist vortreffliche Lichtdrucktafeln umfassende Sammlung in systematischer Ordnung beizufügen und beide in einer Mappe zu vereinigen, zu deren Ausstattung der Verfasser die Anweisung noch selber hat geben können. Die Brauchbarkeit des dem Verfasser unter der Hand weit über die ursprüngliche Absicht hinausgewachsenen Werkes hat durch diese Beigabe und Einrichtung (die durch die Buch- und Kunsthandlung von A. Fösser Nachf. in Frankfurt a. M. zu beziehen sind) wesentlich gewonnen, und hoffentlich wird es nunmehr der mittelalterlichen Kunst, besonders in den Kreisen der kirchlichen Künstler und Kunstbeflissenen, neue Freunde in grofser Zahl gewinnen. Höchst wünschenswerth wäre es, wenn die Vollendung des Werkes, zu welcher der Verfasser nicht nur bis ins Einzelne hinein die Grundzüge festgestellt, sondern verschiedene Parthien ausgearbeitet und einen grofsen Bilderschatz gesammelt hatte, von kundiger Hand, d. h. von der dafür in Aussicht genommenen Persönlichkeit übernommen würde, welche die höchste Gewähr bester Ausführung böte. Vielleicht liefsen sich die Kosten, insoweit sie durch das Abonnement nicht sofort gedeckt werden sollten, einstweilen aus einem Theile des Ertrages der von Münzenberger zurückgelassenen Kunstsammlung bestreiten, die vornehmlich in zwei Dutzend mittelalterlichen Altären und mehreren hundert Figuren besteht. Jene sind zum grofsen Theile und vortrefflich restaurirt und defswegen durchaus geeignet, unmittelbar dem kirchlichen Gebrauche übergeben zu werden, wofür sie gemäfs Bestimmung des Erblassers zunächst zum Kaufe angeboten werden sollen. Aus den zumeist noch gut, mannigfach sogar noch in der ursprünglichen Bemalung erhaltenen Figuren liefse sich noch eine ganze Reihe von Altaraufsätzen zusammenstellen, die jeder Kirche zum Schmucke gereichen und vor den meisten modernen Altären entschieden den Vorzug verdienen würden. Diejenigen, welche für deren Erwerbung die Vermittelung des Testamentsvollstreckers Rechtsanwalt Dr. R. Fösser zu Frankfurt a. M. in An-

spruch nehmen, erweisen der betreffenden Kirche einen ganz vorzüglichen Dienst und helfen zugleich die erhabenen Zwecke des Sammlers verwirklichen, für den die Kunst im Dienste der Kirche eine mit seltener Hingebung und gewaltigen Opfern gepflegte Lebensaufgabe war. Schnütgen.

Die Harmonie in der Baukunst. Nachweisung der Proportionalität in den Bauwerken des griechischen Alterthums von W. Schultz. Erster Theil. Mathematische Grundlagen des angewendeten Proportionirungssystems. Mit 60 Holzschnitten. Hannover-Linden 1891, Verlagsanstalt von Carl Manz.

Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, die Werke der Architektur aller Zeiten und Völker nach der ihr eigenen Harmonie der Bautheile untereinander zu erforschen und zu beurtheilen. Vorerst erstreckt sich sein Studium über die Bauten des griechischen Alterthums, also über jene Erzeugnisse der Kunst, deren Gliederungen auf das Feinste gegeneinander abgewogen sind, und bei denen eine bewunderungswürdige Harmonie bis zu den geringfügigsten Einzelheiten obwaltet. Als Quellen der harmonischen Verhältnisse stellen sich die schon bei Vitruv erwähnten 10 griechischen Proportionen dar, und Träger des Proportionssystems ist das aus den beiden gröfsten Abmessungen des betreffenden Bauwerkes gebildete Rechteck, was die Eigenschaft eines harmonischen besitzen mufs. — Der Haupttheil des Buches ist dem Nachweise der Proportionalität an 5 hervorragenden antiken Tempelanlagen zu Selinus, Agrigent, Athen und Paestum gewidmet, und bei Berücksichtigung derselben zwei Maafse an jedem dieser Bauwerke, ergibt sich eine Werkmaafs-Einheit, welche auffallenderweise mit jenem Werthe übereinstimmt, den Hultsch für den attischen Fufs ermittelt. Es würde die Grenzen einer kurzen Besprechung des Buches überschreiten, wollte man auf die Einzelheiten grade dieser Abhandlung des Näheren eingehen. — In hohem Grade interessant und belehrend sind die Mittheilungen über die Anfänge der wissenschaftlichen Behandlung der Mathematik bei den Griechen, deren Beziehungen zu den Aegyptern, über Thales und Pythagoras, dem Begründer des in der griechischen Baukunst nachweislichen Proportionirungssystems, eigenartig die Ergebnisse der Forschungen hinsichtlich der Beziehungen zwischen den von den Anhängern des letztgenannten Gelehrten bevorzugten Gottheiten und einzelnen Zahlen, Winkeln und Vielecken, auf welche die Konstruktion mancher griechischen Tempel sich zurückführen läfst. Sie allein werden neben einigen Bauten aus dem alten Kulturreich am Nil ausschliefslich von dem Verfasser in der angedeuteten Weise behandelt, und in seiner Schrift ist die Frucht eines emsigen, wissenschaftlichen, mathematischen Forschens niedergelegt. Er gibt an verschiedenen Stellen seines Buches die Andeutung, dafs seine Arbeit sich nicht lediglich auf Werke des Alterthums beschränken werde, sondern auch diejenigen einer späteren Zeit, vornehmlich des Mittelalters in den Kreis der Betrachtung gezogen werden sollten. Die Schöpfungen dieser Periode, deren weitaus gröfster Theil grade bei der Grundrifsbildung streng mathematischen Gesetzen folgt, deren daraufhin begründeter Aufbau dem Schematismus abhold ist, und hinsichtlich der Abmessungen wie auch der Verhältnisse von Länge, Breite und Höhe die denkbar gröfste Mannigfaltigkeit bekundet, bieten für Forschungen über die „Harmonie" ein weites, wichtiges und anziehendes Feld. Falls der Verfasser hier seine Thätigkeit entfalten und die Ergebnisse seiner Forschungen durch Veröffentlichung weiteren Kreisen zugänglich machen wollte, würde er der Anerkennung aller Derjenigen sicher sein, die im Dienste christlicher Kunst thätig sind oder für sie und ihre Geschichte warmes Interesse hegen. Heimann.

Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel, 1492 bis 1494. Von Daniel Burckhardt. Mit 15 Text-Illustrationen und 50 Tafeln in Lichtdruck. München und Leipzig 1892, J. Hirths Kunstverlag.

Der Verfasser bestreitet die zuerst ausführlich und mit Bestimmtheit von Thausing aufgestellte und in einem lebhaften Streite mit Charles Ephrussi festgehaltene Annahme, dafs Dürer zweimal in Venedig gewesen sei, und zwar das erstemal in den Jahren 1492 bis 1494. Burckhardt stützt sich in seinen Ausführungen zumeist auf einen Holzschnitt des hl. Hieronymus, den Dürer 1492 zu Basel angefertigt habe und der in mehreren Baseler Drucken dieser Zeit benutzt wurde. Die öffentliche Kunstsammlung zu Basel besitzt einen durch Wurmfrafs stark beschädigten Holzstock, auf dessen Rückseite die Inschrift: „Albrecht Dürer, Nörmergk" noch deutlich zu lesen ist. Die Richtigkeit der Datirung mit 1492 erscheint unzweifelhaft.

Burckhardt glaubt in ferneren 40 (noch nicht geschnittenen) in Basel aufbewahrten Holzstöcken, auf denen Illustrationen zu Komödien des Terenz vorgezeichnet sind, mit Bestimmtheit die Hand Dürer's zu erkennen und datirt die letzte derselben auf Februar oder März 1494. Daraus zieht er S. 8 die Folgerung, „eine Reise nach Venedig kann also in den Jahren 1492 bis 1494 nicht stattgefunden haben".

Bei der näheren Ausführung seiner Annahme, dafs Dürer von 1492 bis 1494 in Basel gewesen sei, geht er mit vielem Glücke in eine nähere Prüfung der von Thausing für seine Meinung angeführten literarischen Zeugnisse ein, namentlich erläutert er den bekannten Passus aus Scheurl's *»libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie«*, von Thausing die Stelle: *»Qui cum nuper in Italiam rediisset«* als durchschlagend ansieht.

Burckhardt glaubt, dafs Thausing das ungemein seltene Buch Scheurl's nicht genau durchgelesen habe, sonst hätte er das Wort *„rediisset"* nicht als Beweis für seine Behauptung aufführen können. Denn unmittelbar nach dieser Stelle gibt Scheurl die Gründe an, weshalb die Künstler den nach Venedig zurückkehrenden Dürer so glänzend bewillkommt haben: er erzählt zwei hübsche Anekdoten, wie der Meister nach berühmtem Muster mit seinen Gemälden Menschen und Thiere zum Besten gehalten habe und fährt dann fort: *Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc perfectum monstrant: ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil.* Dieses Gemälde kann nur das bekannte, 1506 entstandene Rosenkranzfest mit dem Bilde des Kaiser Max sein. Burckhardt tritt deshalb der Ansicht Ephrussi's bei, dafs Dürer in dem Jahre 1506 einige Monate in den Tiroler Alpen zugebracht habe und

von dort nach Venedig zurückgekehrt sei. Für diesen Fall passe der Ausdruck *„rediisset“* viel besser, als für die Annahme Thausing's, der dabei an den angeblichen ersten Aufenthalt Dürer's in den Jahren 1492 bis 1494, also einen Zeitraum von 12 Jahren denke. Scheurl würde dafür unmöglich das Wort *„rediisset“* gebraucht haben.

Die Ausführungen Burckhardt's über die bekannte Stelle in einem Briefe Dürer's an Pirkheimer vom 7. Februar 1506: „das Ding, das mir vor 11 Jahren gefallen“ machen die Ansicht Thausing's sehr zweifelhaft. Viel näher liegt die Auffassung Burckhardt's (S. 36) dafs Dürer darunter die antiquarische Richtung der Kunst, die ihn früher beherrscht habe, und von der er jetzt völlig abgekommen sei, verstanden habe. Mit Recht kann Burckhardt den Schlufs ziehen, „Literarische Zeugnisse, die ausdrücklich von einer ersten Reise Dürer's nach Italien sprechen, gibt es also keine“.

Indem er zu einer Prüfung der künstlerischen Zeugnisse übergeht, schickt er die richtige Bemerkung voraus, dafs es keinen genügenden Grund für einen italienischen Aufenthalt bietet, wenn der Nachweis geliefert wird, dafs Dürer mehrere Stiche von Mantegna und anderen italienischen Meistern kopirt habe. Italienische Kupferstiche seien jederzeit nach Deutschland eingeführt worden, und besonders Hartmann Schedel, zu welchem Dürer schon als Lehrling in Beziehung gestanden habe, wird deren viele besessen haben.

Aus den Ausführungen Wickhoff's und Vischer's, welche in einigen Motiven Dürer's italienischen Einflufs gefunden haben wollen, kann Burckhardt keinen hinreichenden Grund entnehmen, um das Dogma aufzustellen, dafs Dürer auf seiner Wanderung als Geselle nach Venedig gekommen sei, natürlicher und überzeugender erscheint ihm die Ansicht von Zahn's: „Die Beziehungen Dürer's zur Renaissance bestanden in den Jahren 1494 bis 1506 in vereinzelter Einwirkung italienischer nach Deutschland gebrachter Kupferstiche.“

Nach allem diesem kann man wohl zugeben, dafs Burckhardt die von Thausing für seine Behauptung der ersten italienischen Reise Dürer's herangezogenen literarischen und künstlerischen Zeugnisse mit grofsem Erfolge angegriffen hat. Es wird nun aber noch zu prüfen sein, wie weit es ihm gelungen ist, zu beweisen, dafs Dürer von 1492 bis 1494 in Basel gewesen sei. Er legt für seine Behauptung 40 Illustrationen zu Komödien des Terenz vor, die in Basel aufbewahrt werden. Unter den Zeichnungen trägt eine die Bezeichnung: „Dominikus Formeyser“. Diesen Künstler hält Burckhardt für den Urheber einiger der wenigen guten Zeichnungen. Ich kann keinen Unterschied finden und halte vielmehr alle Zeichnungen für die desselben Künstlers. Ob dieselben von Dürer sind, wird schwer zu entscheiden sein, da wir nur sehr wenige Arbeiten aus seiner Jugendzeit besitzen, die zum Vergleiche herangezogen werden könnten. An spätere Werke Dürer's erinnert höchstens das auf S. 48 wiedergegebene Anfangsstück der Terenzbilder mit der Landschaft und dem Ausblicke auf das Meer. Nehmen wir aber auch mit Burckhardt die Aechtheit der Blätter als von Dürer herrührend an, so liegt doch noch kein zwingender Beweis vor, dafs Dürer auch von 1492 bis 1494 in Basel geblieben sei. Die Daten der in den Baseler Offizinen erschienenen Werke können dafür nicht als entscheidend gelten. Dürer hätte auch nach Fertigstellung der Zeichnungen für die Holzstöcke Basel verlassen und seine Wanderschaft fortsetzen können.

Die Streitfrage, ob Dürer zweimal in Italien war, ist also noch nicht gelöst, die Möglichkeit einer zweimaligen Reise wird zugegeben werden müssen, auch wenn man mit Burckhardt den von Thausing geführten Beweisen keinerlei Bedeutung zuschreibt.

Bonn. L. Kaufmann.

Das unterirdische Rom. Eine Skizze, dem Fürsten der christlichen Archäologie, Commendatore G. B. de Rossi, zur Vollendung seines 70. Lebensjahres gewidmet von Dr. Albert Ehrhard. Freiburg 1892, Verlag von Herder.

Eine kurze (nur 20 Seiten umfassende), aber sehr inhaltreiche und überaus lehrreiche Studie. Ueber die Katakomben-Erforschung und deren Geschichte orientirt sie in einer vortrefflichen Weise, unter der höchsten Anerkennung der Verdienste Rossi's, seiner Methode, seiner Erfolge. Ueber die Bauart der Katakomben informirt sie auf sehr anschauliche Art und die Alterthümer der Katakomben macht sie zum Gegenstand einer ungemein instruktiven Erörterung, welche die Lampen, Blutampullen und Goldgläser, besonders die Inschriften und zumeist die Malereien, die symbolischen und biblischen, die historischen und liturgischen in ihrer grofsen Bedeutung für die Geschichte und Theologie hervorhebt. Das aus der genauesten Vertrautheit mit dem so wichtigen Gegenstande herausgewachsene, sehr klar und lebendig geschriebene Büchlein verdient die angelegentlichste Empfehlung. S.

Alfred Rethel. Eine Charakteristik von Veit Valentin. Berlin 1892, Verlag von Emil Felber.

Den Entwickelungsgang, den der Maler Rethel genommen, die Eigenart in der er sein gewaltiges Talent in seinem kurzen Leben entfaltet, die Bedeutung, die er dadurch für die deutsche Kunst gewonnen hat, schildert der Verfasser in einer anregend geschriebenen Studie, die den Künstler als eine glückliche Verbindung von Idealismus und Realismus darstellen soll und damit als die Verkörperung desjenigen, was die deutsche Kunst zu erstreben habe. G.

Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der Königl. Universität zu Leipzig am 4. Mai 1892 von Hubert Janitschek, ordentl. Professor der Kunstgeschichte. Leipzig 1892, Verlag von F. A. Brockhaus.

Nach einer kurzen, aber glänzenden Apostrophe an seinen Vorgänger Anton Springer, unterzieht der Verfasser in geistreicher Art und edler Sprache das künstlerische Schaffen Giotto's, als des ersten Meisters auf dem Gebiete der „modernen Kunst“ einer Vergleichung mit der Kunstlehre Dante's, der sich selber den Schöpfer des „neuen Stils“ nennt, und bezeichnet diese Untersuchung zugleich als Einleitung in seine Vorlesungen über italienische Kunst. Dante's Kunstlehre wird nach ihrer metaphysischen Seite im Anschlufs an Thomas von Aquin gewürdigt, nach ihrer praktischen in der

Betonung der Inspiration, auf welche namentlich die Franziskaner hingewiesen hatten. Hier findet der Verfasser den Bruch mit der mehr handwerklichen, weil nur lehrhaften (mittelalterlichen) Auffassung, deren Kennzeichen die Erhabenheit gewesen sei, während die neue durch Giotto eingeführte Richtung ergreifende Lebendigkeit zeige, allerdings nur in der inneren Natur (Seele), noch nicht in der äufseren, deren Bedeutung erst das XV. Jahrh. erfafst habe. S.

Ueber Kirchenbauten und Renovationen spricht sich A. Portmann, Professor am Priesterseminar zu Luzern, in einem bei Gebr. Räber in Luzern erschienenen Vortrage in einer recht klaren und instruktiven Weise aus, indem er die Grundsätze, die dafür mafsgebend sind, unter drei Gesichtspunkte zusammenfafst: Kirchlichkeit, Brauchbarkeit, Schönheit. Was er hierüber auf 42 Seiten sagt, darf fast ausnahmslos als sehr richtig und wichtig, daher als sehr beachtenswerth bezeichnet werden. D.

Katechismus der angewandten Perspektive. Nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Max Kleiber. Mit 129 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig 1892, Verlag von J. J. Weber.

Dem Bedürfnisse nach einem Büchlein, welches kurz und doch klar, wissenschaftlich und doch gemeinverständlich das Wesentliche über die Perspektive zusammenstellt und durch Illustrationen erläutert, kommt der vorliegende Katechismus in sehr befriedigender Weise entgegen. Die Grundsätze auf denen das Verfahren sich aufbaut, werden dargelegt, die Anwendungen derselben auf die gegebenen Fälle gezeigt und verschiedene Konstruktionsmethoden angeführt, welche geeignet erscheinen, die an sich oft recht umständlichen Verfahren zu vereinfachen und zu erläutern. Von den Zeichnern wird das Büchlein mit Nutzen gelesen werden, alle Interessenten auf verhältnifsmäfsig leichtem Wege in das Verständnifs der Sache einführen. G.

Martinus Theophilus Polak. Ein Maler des XVII. Jahrh. Von Mathias Bersohn. Mit 4 Tafeln. Frankfurt a. M. 1891, Verlag von Jos. Baer & Co.

Dem Leben und den Werken dieses bis jetzt wenig beachteten Malers, der wahrscheinlich polnischen Ursprunges (dann aber mit dem Breslauer Maler Bartholomäus Polak doch wohl nicht verwandt) ist, die Hauptzeit seines Lebens in Tyrol verbrachte, widmet der Verfasser eine sorgsame Untersuchung, als deren Hauptergebnifs die Zusammenstellung seiner zahlreichen Gemälde zu betrachten ist. Diese zeigen im Allgemeinen eine starke Beeinflussung durch die Venetianer, namentlich Paul Veronese und Tizian, hier und da aber verrathen sie auch einen gewissen Anschlufs an die oberdeutsche Schule, besonders an Dürer. Die Lichtdrucke von drei seiner hervorragendsten Schöpfungen ermöglichen die Vergleichung und erscheinen als eine erhebliche Bereicherung der Kunstgeschichte in Bezug auf den Bilderschatz des XVII. Jahrh. H.

Festschrift zur 25jährigen Jubelfeier des Vereins für Geschichte und Alterhumskunde des Herzogthums und Erzstifts Magdeburg. Magdeburg 1891, L. Schäfers Buchhandlung.

Diese mit vortrefflichen Abbildungen ausgestattete Festschrift enthält mehrere interessante geschichtliche Abhandlungen und zwei recht beachtenswerthe kunsthistorische Studien. Von den letzteren behandelt die eine Otto d. Gr. in der bildenden Kunst, indem sie die Münzen mit seinem Bilde, seine Siegel und die ihn betr. Bildwerke nachweist, namentlich die bekannte Elfenbeintafel, die Linearzeichnungen im Kreuzgange, die plastischen Bilder in der Chorkapelle des Magdeburger Domes, die Wandgemälde zu Memleben, die Standbilder zu Meifsen, endlich die berühmte Reiterstatue zu Magdeburg. An diese sehr instruktive Studie von Paulsiek schliefst sich eine eingehende Beschreibung und Beurtheilung der Bildwerke des XIII. und XIV. Jahrh. am Dome zu Magdeburg von Theuner an, die von ernstem Studium zeugt. D.

Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen. Von August Schmarsow. Berlin 1891, Verlag von Georg Reimer.

Ueber die gegenwärtige Lage der Kunstgeschichte an unsern Hochschulen, über das Studium der Kunstgeschichte (in Bezug auf Prinzipien, Auffassung, Methode u. s. w.) über Kunstverständnifs und ästhetische Erziehung, also über sehr zeitgemäfse und brennende Fragen verbreitet sich der namentlich seiner italienischen Kunststudien wegen hochgeschätzte Universitätslehrer in sehr eingehender und anregender Weise. Den auf genauer Sachkenntnifs und warmer Begeisterung beruhenden Erörterungen wird man mit grofsem Interesse folgen, auch wo man mit den Folgerungen nicht ganz einverstanden sein möchte. E.

Ein neues Bildnifs von Papst Leo XIII. in Form einer Radirung ist soeben in Paris (6 rue du Regard) erschienen. Das von Chartran ausgeführte, vom Papst selber wie von der Kritik sehr wohlgefällig aufgenommene Gemälde ist von Courtry durch den Stich vervielfältigt worden. Auch über diese Reproduktion hat der hl. Vater sich in der anerkennendsten Weise ausgesprochen und ihr die Unterschrift gewidmet: *Effigiem subjectam quis dicere falsam — Audeat? Huic similem vix jam pinxisset Apelles. Leo P. P. XIII.* Der Papst sitzt in einem hohem Stuhle, auf dessen Lehnen die beiden Arme ruhen, während die Füfse auf einem Kissen stehen. Der von den Schultern ausgebreitet herabhängende Mantel bildet für die weifse Soutane einen vorzüglichen Hintergrund und vermittelt zwischen dem Stuhle und seinem Inhaber in ungemein geschickter Weise. Die Haltung ist mäfsig gebeugt, aber höchst würdevoll, der Ausdruck des Kopfes überaus edel, die glücklichste Wiedergabe des aus Verstandesschärfe, Willensstärke und Herzensgüte zusammengesetzten Wesens. Die Technik ist in jeder Beziehung meisterhaft, ein Triumph der Radirnadel. Die Anschaffung des Blattes darf daher auf's wärmste empfohlen werden. H.



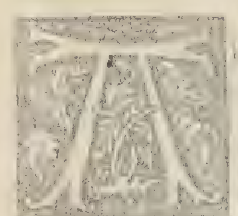


Die heilige Familie von Anton Woensam.

Mittelbild des Triptychons in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.

Abhandlungen.

Anton Woensam's Tafelgemälde.



[illegible]



Die heilige Familie von Anton Woensam.

Mittelbild des Triptychons in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.

Abhandlungen.

Anton Woensam's Tafelgemälde.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).

Als ein ungemein fruchtbarer Xylograph und Buch-Illustrator, der nicht selten seine Kompositionen mit eigner Hand in den Holzstock schnitt, d. h. also auch den Formschnitt selbst herzustellen pflegte, erwarb sich Anton (auch Thoniss) Woensam von Worms[1]) eine geachtete Stellung in der Geschichte der deutschen Kunst; seiner seltenen Gemälde wurde aber neben so zahlreichen andern Leistungen nur im Vorübergehen gedacht; wufste man dem Meister doch kaum eine Stellung innerhalb der altkölnischen Malerschule anzuweisen, deren Charakter zu seinen Lebzeiten ausschliefslich durch die eingewanderten Niederländer und deren Gefolgschaft bestimmt wurde. Im Vergleich zu der weichen Behandlung und dem zarten Farbenschmelz der Nachfolger eines Quentin Massys erscheinen nun in der That die Malereien des Woensam herb und hart. Seine kräftig rothen, citrongelben, braunen und blauen Gewänder stechen grell ab gegen die gebrochenen Farben, die Schillerstoffe, Brokate und Stickereien auf den Bildern der Niederländer oder der gleichzeitigen einheimischen Maler. Sein hartes Inkarnat bildet einen scharfen Kontrast gegen den rosigen Fleischton, den jene zur Schilderung von Anmuth und Jugend stets anwenden, die dunklen, graulich-grünen Landschaften endlich stehen im Gegensatz zu den heiteren, lichten Frühlingsfernen, welche uns die vlämischen Maler im Hintergrunde ihrer Darstellungen eröffnen.

Anton Woensam wiederum ist der bessere Zeichner. Mit scharfen Linien sind seine Figuren umrissen, die derben Gesichtszüge energisch betont, in grauen Tönen modellirt er ungemein plastisch die Formen und rundet die kräftigen Gliedmafsen. Auch unterläfst er es nicht, auf seinen besseren Bildern jedes Detail genau zu fixiren. Seine Charaktere aber sind ziemlich mannigfach und von vielseitigem Ausdruck. Die schlanken Gestalten mit den kleinen, knochigen Köpfen, dem feinen Kinn und breiten Backenknochen, tragen ein überaus eigenartiges Gepräge und verrathen sogleich ihre oberdeutsche Heimath, die entfernte Abkunft von Albrecht Dürers Phantasiewelt.

Als ein völlig ausgebildeter Künstler kam nämlich Anton Woensam von Worms mit seinem Vater Jasper gegen Schlufs des ersten Jahrzehnts des XVI. Jahrh. nach Köln, wahrscheinlich in der Absicht, sein zeichnerisches Talent in den Dienst der grofsen Quentel'schen Offizin zu stellen; 1518 finden wir den Künstler zum ersten Male erwähnt. Er heirathete Geyrtgin Doenwalt und starb bereits im Jahre 1541. Einige Notizen über den Meister — Familiennachrichten, Beweise seines sich mehrenden Wohlstandes — hat Merlo gesammelt und publizirt.

Seine früheste datirte Arbeit, Christus am Kreuz mit den Heiligen Constantin und Helena, aus dem Jahre 1520, befindet sich im erzbischöflichen Museum zu Freising, die zugehörigen Flügel mit St. Stephan, Mauritius, St. Wolfgang (?) und Georg besitzt die Pinakothek in München (Nr. 66 u. 67). Es folgt die etwas derb behandelte grofse Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane,[2]) bez. 1529, im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 355). Für den ausgesprochenen Schönheitssinn des Meisters, bei aller Strenge, für seine Begabung[3]) in der Schilderung lieblicher Szenen, spricht eine anmuthige Madonna mit dem Christkinde, dem die Heiligen Bartholomäus und Severin nebst dem geistlichen Stifter verehrend nahen. An dem weifsen Mantel des Apostels und dem tieffarbigen Kleide der Madonna gewahrt man eine etwas knitterige Ge-

---

[1]) Vgl. J. J. Merlo »Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln, sein Leben und seine Werke« (1864, Nachträge 1884); Muther »Die deutsche Bücher-Illustration der Gothik und Früh-Renaissance, 1460 bis 1550« (München 1884, S. 243 ff.); Lützow »Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes« (1891, S. 173) etc. Aufserdem für Anton Woensam als Maler: Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« (S. 510); Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« (Bd. II, S. 491).

[2]) Kugler »Geschichte der Malerei« (II, S. 565 21).

[3]) Kugler »Rheinreise« S. 318 (Kl. Schriften II).

wandbehandlung, Bauschen und krauses Gefältel. Eine Inschrift über dem Bilde bei St. Severin (Sitzungssaal des Kirchenvorst.), nennt Kanonikus Joh. Tuts als den Stifter und bezeichnet 1530 als dessen Todesjahr. Eine gröfsere Verbreitung fand sodann ein Gemälde von herber Charakteristik und bräunlichem Ton, welches Merlo dem Kölnischen Museum schenkte (Nr. 354). Es ist eine Darstellung des Kruzifixus mit Maria, Johannes, Petrus und drei heiligen Karthäusermönchen (Bruno, Hugo von Grenoble, Hugo von Lincoln), welche sich nebst der zahlreichen Stifterfamilie symmetrisch in zwei Reihen unter dem Kreuzespfahl ordnen. Eine lange Aufschrift nennt für die Entstehung das Jahr 1535 und als Stifter den Prior Petrus Bloemevena. Für das Karthäuserkloster entstand wahrscheinlich auch die hervorragendste Arbeit Woensam's, ein Triptychon, auf welches der Meister offenbar ganz besondere Sorgfalt verwandte, und das, in einer Privatgalerie verborgen, bisher weiteren Kreisen so gut wie unbekannt blieb. Der kleine Flügelaltar in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln, führt uns die heil. Sippe vor Augen; beigeschriebene Namen bezeichnen die einzelnen Verwandten des Erlösers. In mannigfachen Variationen wird ein heiteres Familienleben geschildert, dessen Mittelpunkt stets eine glückliche Mutter ist, die ihr Kind bald in inniger Liebe ans Herz drückt, bald dem symbolisch bedeutungsvollen Spiel der Kleinen mit zärtlichem Verständnifs lauscht. Die Männer erscheinen hinter einer Brüstung in fast statuarischer Ruhe und Würde, weiterhin erblickt man eine reiche, perspektivisch wohlgelungene Landschaft. Auf der Mitteltafel wird die Komposition reicher, drängen sich die Gestalten enge zusammen, und gerade in dieser Ueberfülle ist der Künstler zu bewundern, der durch die Beleuchtung sowie einen perspektivischen Versuch die Nebenfiguren zurückdrängt, alle Unklarheit vermeidet. Die Gruppe, welche ein Vorhang, den vier nackte Engelknaben halten, von der Aufsenwelt abscheidet, fesselt sogleich die Aufmerksamkeit. Uns berührt ein Hauch Dürer'schen Geistes bei der Betrachtung dieser Maria, welche mit ächt mütterlichem Sinn zu dem Jesuskind herabblickt, das kerzengerade auf ihrem Schoofse sitzt und mit beiden Händchen nach dem Apfel langt, den St. Anna in lebhaftester Bewegung ihm darbietet. Die Gesten haben überhaupt bei Woensam in ihrer Lebendigkeit leicht etwas Outrirtes; auch ist er nicht gerade ängstlich in der Anwendung gewagter Verkürzungen. Als Beispiele brauchen wir nur auf die Geberde hinzudeuten, mit der Gottvater seinen Segen spendet, Joachim zur Rechten die Verwandten auf den verheifsenen Erlöser hinweist. Zur Linken erscheint Joseph mit dem Lilienstengel. Auf blumenberankter Mauer sitzen musizirende Engel, andere schweben in den Wolken. Die Farben sind ungemein leuchtend und klar, ohne unangenehm bunt zu wirken. Das Inkarnat bei Maria und den Kindern weifslich schimmernd mit grauem Schatten, hat bei den Männern einen bräunlichen Anflug. Die Köpfe sind prächtige Paradigmata des schon besprochenen charakteristischen Typus.

Woensam hat denselben Gegenstand auch in kleinem Maafsstabe etwas flüchtig behandelt, doch ist die Eigenhändigkeit auch dieses Bildchens bei Herrn Franz Hax in Köln durch das ächte Monogramm gesichert (Lithographie von P. Deckers). Ein anderes recht tüchtiges Werk: St. Antonius, Barbara und Katharina, welches wie das vorige einst Merlo besafs, ist nur noch durch P. Decker's Lithographie bekannt. Zum Schlufs sei noch das Madonnenbildchen in der Darmstädter Galerie (Nr. 257) genannt, welches Dr. Scheibler entdeckte und die Darstellung des Gerichtes im Berliner Museum (Nr. 1242).

Der oberdeutsche Maler blieb in Köln nicht ganz ohne Nachfolge. In einigen untergeordneten Gemälden, z. B. der Kreuzigung im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 390), erkennen wir, wie sich sein Einflufs mit dem des Bartholomäus Bruyn vereinigt.[4])

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

---

[4]) Von sonstigen Bildern des Meisters sind mir folgende bekannt geworden: Berlin, Vorrat: heilige Katharina die Philosophen bei ihrem Martyrium ermahnend. — Bonn, Provinzialmuseum: heiliger Petrus; Paulus und Stifter. — Godesberg, Sammlung Petry: Anbetung der Könige; Stifterin, heilige Dorothea und Andreas, Kniefiguren; je 60 × 36 *cm*. — Köln, Kunstgewerbe-Museum: Fünf Glasgemälde aus Legende des heiligen Bernhard (die mit Renaissance-Umrahmung). — Sammlung Dormagen: heiliger Johannes Ev.; Magdalena. — Tharand, Graf Suminski: Tod und Krönung Mariä, 1,15 *m* hoch, 1,34 *m* breit. In Berlin 1889 aus Auktion Gérard (Wiesbaden) angekauft, als „Joh. Chr. Ruprecht". Lichtdruck in Lepke's Katalog 693.

L. Scheibler.

Ueber den Bau von Nothkirchen.

Mit Abbildungen



ie Anlage einer Nothkirche kam in früheren Zeiten fast nur dann in Frage, wenn es sich darum handelte, einen ganz provisorischen Raum zur Abhaltung des Gottesdienstes für den Fall zu gewinnen, dafs auf der Stelle einer alten baufälligen Kirche ein neuer, in der Regel gröfserer Bau errichtet werden sollte. Für diese kurze Uebergangsperiode begnügte man sich zumeist mit einem Bretterzelte, am liebsten mit einem solchen, welches an einen Theil der alten Kirche angelehnt werden konnte.

Ganz andere Anforderungen stellen auf diesem Gebiete die neuen Verhältnisse, welche entweder um neugegründete Fabrikanlagen herum in ganz kurzer Frist eine Menge von Arbeiterfamilien versammeln, oder in gröfseren Städten durch schnell sich vollziehende Erweiterungen die Bevölkerung gewaltig vermehren. Im ersteren Falle kommt Alles darauf an, den Arbeitern für ihre religiösen Bedürfnisse, damit diese nicht erkalten, oder gar ersterben, in möglichst raschem Tempo ein Haus zu bauen. Wenn die Umstände es gestatten, dieses sofort als definitive, wenn auch durchaus einfache Kirche in Angriff zu nehmen, dann ist die Frage leicht gelöst. Wenn aber zu einer solchen auf keinem Wege in absehbarer Zeit die Mittel zu beschaffen sind, dann bleibt die Anlage einer Nothkirche der einzige Ausweg, und die Erfahrungen der letzten Jahre beweisen, wie oft zu diesem Nothbehelf gegriffen werden mufste, der vielleicht noch viel häufiger hätte angewendet werden sollen.

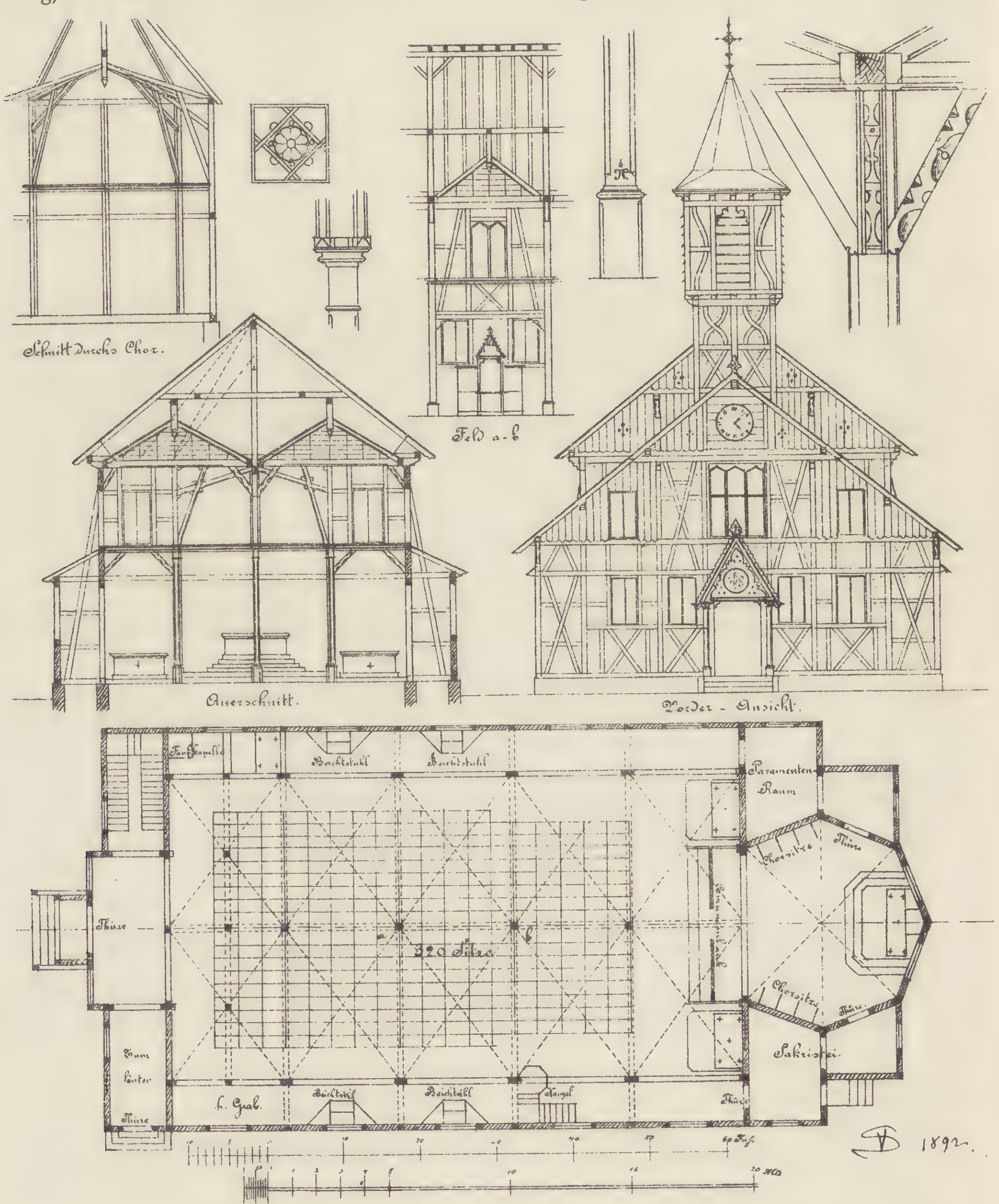
Etwas anders liegt in der Regel die Sache, wenn in gröfseren Städten die Pfarreien durch massenhafte Ansiedelungen Dimensionen annehmen, zu denen die Raumverhältnisse der alten Kirche in gar keinen Beziehungen mehr stehen. Vermehrung der Pfarreien ist bald unabweisliche Nothwendigkeit, baare Unmöglichkeit aber, für diese sofort entsprechende Pfarrkirchen zu bauen, zumal, wenn diese der alten Gotteshäuser und der grofsen Stadt nicht ganz unwürdig sein sollen. — Hieraus soll jedoch nicht gefolgert werden, dafs die neuen Kirchen an Reichthum und Glanz denjenigen ebenbürtig zu sein brauchen, welche das in dieser Hinsicht so opferwillige Mittelalter uns überliefert hat. Dafs auch mit einfachen Mitteln wirkungsvolle Kirchen gebaut werden können, beweisen sehr viele mittelalterliche Beispiele; denn nicht so sehr in der Fülle der Details, als vielmehr in der Schönheit der Verhältnisse liegt die Erhabenheit der Wirkung. Aechtes Material, kräftige Gliederung, gefällige Gruppirung, praktische Einrichtung reichen vollauf hin, um auch in der Nähe kunstreicher Dome durchaus würdige Pfarrkirchen zu schaffen.

Wo aber auch für solche die Mittel nicht vorhanden, auch in absehbarer Zeit nicht flüssig zu machen sind, da bietet wiederum die Einrichtung einer Nothkirche die Möglichkeit, den dringendsten religiösen Bedürfnissen der Umwohner baldigste Befriedigung zu gewähren. Deswegen haben die letzten Jahre gerade in gröfseren Städten Nothkirchen entstehen sehen. In Düsseldorf sind deren vier gebaut worden, und sogar in Köln, welches der ganzen Welt Kirchen hat bauen helfen, wird nicht länger mehr darauf verzichtet werden dürfen, durch Anlage von Nothkirchen für mehrere in der Nähe der alten Umwallung liegende Pfarrkirchen die Entlastung herbeizuführen, die ohne schwere Schädigung des religiösen Lebens nicht mehr hinauszuschieben ist.

Die Nothkirchen-Angelegenheit ist daher eine dringende, ja eine brennende geworden und die Frage nach ihrer einfachsten und zweckmäfsigsten, aber doch schönen und würdigen Gestaltung steht im Vordergrunde der kirchlichen Kunstthätigkeit. Ich habe deswegen für diesen Zweck die Mitwirkung erfahrener Kirchen-Baumeister schon vor langer Zeit in Anspruch nehmen wollen, bin aber hierbei mancherlei Schwierigkeiten begegnet, die wohl zum Theil in dem Mangel geeigneter Vorbilder, vielleicht auch in der geringeren Vertrautheit der meisten Architekten mit den hier vornehmlich in Frage kommenden Zimmerarbeiten, sowie in der absoluten Nothwendigkeit ihren Grund haben, den höchsten Grad der Wohlfeilheit zu erstreben.

Herr Baurath Vincenz Statz hat das Verdienst, im Interesse der Sache zuerst auf meine Bitte eingegangen zu sein. Ihm verdanke ich den Entwurf, den ich mich freue, hier vorlegen zu können. Derselbe darf m. E. in Bezug auf praktische Einrichtung, konstruktive Gestaltung, würdige Erscheinung und nicht allzu kostspielige Ausführbarkeit als mustergültig bezeichnet werden.

Bevor ich zur Erklärung desselben dem verehrten Urheber, dem um die kirchliche Baukunst, zumal im Sinne konstruktiver Durchbildung, hochverdienten Veteranen das Wort ertheile, glaube ich folgende Erörterungen vorausschicken zu sollen.



Nicht um eine Nothkirche in dem Sinne handelt es sich hier, dafs von einer projektirten gröfseren Kirche zunächst nur ein Theil ausgeführt werden soll, sei es, weil die Mittel zur sofortigen Vollendung des Ganzen fehlen, sei es, weil auf eine voraussichtliche Zunahme der Bevölkerung Rücksicht genommen werden mufs. Unter gewissen Umständen mag eine solche Art des Vorgehens statthaft, selbst empfehlenswerth erscheinen, weswegen auch diese Zeitschrift (Bd. II, Sp. 373 bis 380) einen bezüglichen Vorschlag des Baumeisters Wiethase gebracht hat. Im Allgemeinen aber unterliegt sie mehrfachen Bedenken, die theils in der unfertigen Erscheinung

der ersten Bauten, theils in den Schwierigkeiten, die späteren mit ihnen in organische und zuverlässige Verbindung zu bringen, theils in den bedeutenden Mehrkosten ihren Grund haben. Diese Art der Lösung tritt daher den Verhältnissen gegenüber, wie sie jetzt in der Regel vorliegen, in den Hintergrund.

Auch nicht auf solche Nothkirchen kommt es hier an, die für eine Reihe von Jahren benutzt werden sollen, um dann wieder abgebrochen und zu andern Zwecken verwendet zu werden. In einzelnen Fällen mag auch dieses Verfahren berechtigt sein, zumal wenn beim Zuschneiden des Holzes von vornherein darauf Rücksicht genommen, überhaupt alle Vorsicht aufgeboten wird, um die hier unvermeidlichen Verluste möglichst zu reduziren.

Bei den hier erstrebten Nothkirchen wird vielmehr die Anforderung erhoben werden müssen, dafs, nachdem sie ihre erste Aufgabe erfüllt haben, noch neue Aufgaben ihnen gestellt werden dürfen, sei es an derselben Stelle, sei es an einer andern. Für den ersteren Fall wird der Ausbau zu einer Schule oder Kommunikanten-Anstalt, zu einem Hospital oder Kloster, zu einem Gesellenvereins- oder Armenhause, zu Lehrer- oder Miethwohnungen in Frage kommen können, je nach den Bedürfnissen und Wünschen der Gemeinde. Dafs auf diese eventuelle Verwendung in der Konstruktion des Gebäudes, besonders in der Balkenlage und Fenstergestaltung, sowie in der Anordnung der Kamine, von vornherein Rücksicht genommen werden mufs, versteht sich von selbst. Wo eine ähnliche Benutzung ausgeschlossen erscheint, kann vielleicht noch daran gedacht werden, die Nothkirche später als Aufbewahrungsstätte von Gemeinde-Utensilien oder als Scheune einzurichten. In jedem Falle aber wird darauf gerechnet werden dürfen, dafs das überflüssig gewordene Gebäude von einer andern Gemeinde als Nothkirche übernommen werden wird, und es darf daher auch die Leichtigkeit des Abbruchs und der Wiederaufrichtung, der Auflösung und Wiederherstellung des ganzen Gefüges nicht aufser Acht gelassen werden.

Mit allen diesen Rücksichten ist es wohl vereinbar, dafs das ganze Gebäude in seiner äufseren wie in seiner inneren Erscheinung von einem Profanhause sich unterscheide durch Portal und Thürmchen, durch Chor und Fenster, durch allerlei Details, die leicht herzustellen und, wenn nöthig, schnell wieder zu entfernen sind. — Da es sich um Holzbauten handelt, so können die durch ganz Deutschland verbreiteten, besonders in Hessen und Thüringen im Mittelalter wie in der ihm unmittelbar folgenden Kunstperiode zu hoher Ausbildung und malerischer Wirkung gelangten Fachwerkhäuser in Bezug auf die künstlerische Gestaltung als Vorbilder benutzt werden, um jenen auch im Aeufseren ein würdiges und charakteristisches Aussehen zu verschaffen.

Die in Vorstehendem gebotenen Gesichtspunkte werden in dem hier vorgelegten Entwurfe begegnen, zu welchem dessen Urheber folgende kurze Erläuterungen beifügt. Schnütgen.

Für eine Nothkirche in dem vorstehend erörterten Sinne dürfte sich eine zweischiffige Anlage um so mehr empfehlen, als sie keine besondere Höhe erfordert und auch keine komplizirte Dachkonstruktion. Die Seitenwände erhalten durch die kleinen Abseiten, welche die Beichtstühle aufzunehmen sehr geeignet sind, eine grofse Stabilität, indem die Zwischenwände in einfachster und zweckdienlichster Weise das Strebesystem aufnehmen, auf welches gar nicht verzichtet werden kann. — Dafs die Pfeiler in der Mitte stehen, ist kein Hindernifs für die Theilnahme am Gottesdienst, da sie den Blick auf den Altar in keiner Weise behindern. — Die Decke besteht aus 14 Rechtecken, die schräg bedeckt sind. Ueber dieser innern Decke breitet sich das Dach aus. Diese doppelte Ueberfangung des ganzen Gebäudes bietet den grofsen Vortheil, dafs die Besucher gegen Hitze und Kälte geschützt sind, gegen die Störung durch Regen und Schnee. — Die ganze Konstruktion des Baues soll im Innern wie im Aeufsern sichtbar sein, das gesammte Holzgefüge wie die Ziegelausmauerung; doch wäre eine Verschalung mit Brettern sehr zu empfehlen, die, wenn aufgeschraubt, später ohne Verletzung derselben um so leichter wieder abgenommen werden könnten. — Diese Kirche würde Raum bieten für 600 Menschen, ohne dafs die geräumige Orgelbühne zu sehr in Anspruch genommen würde und ohne dafs der Chor oder der Zugang zu den beiden Seitenaltären, resp. deren Umgebung, beengt wären.

Alles Uebrige ergiebt sich mit Leichtigkeit aus der Zeichnung und aus den in ihr verzeichneten Angaben. — Die Kosten des Ganzen würden sich auf 20 000 Mk. belaufen. V. Statz.

Die Propsteikirche zu Oberpleis.

Mit 7 Abbildungen.

III.



u den nicht gerade allzu zahlreichen Kirchen der romanischen Zeit, welche, wenn auch nur einen Theil ihrer alten Kreuzganganlage auf die Jetztzeit gerettet haben, gehört auch Oberpleis. Erhalten ist, wie die Grundrifszeichnung (Fig. 5) zeigt, der Westflügel, ausschliefslich des Eckjoches, welches diesen ehedem mit dem Südflügel verband. Reste der Innenmauer des ehemaligen Südflügels sind indefs in der dort jetzt als Abschlufs dienenden Mauer noch wohl erkennbar. Der erhaltene Westflügel besteht aus fünf Jochen, die im Aeufsern durch Strebepfeiler voneinander geschieden sind. Jedes Joch ist durch zwei Säulchen getheilt; auf ihnen setzen Rundbögen auf, deren Scheitel in gleicher Höhe liegen; über ihnen spannen sich im Aeufsern wie im Innern konzentrische, 15 *cm* vorspringende Bögen, die seitlich auf den Wandvorlagen, über den Säulenkapitellen auf Konsolen ruhen. Indem dieselben die Fassade kräftig beleben, ermöglichen sie zugleich die Erzielung einer genügenden Mauerstärke, welche durch die der Deckplatte der Kapitelle gegebene oblonge Form allein nicht völlig erreicht werden konnte. Im Innern, welches im Uebrigen der äufseren Wandanordnung analog gestaltet ist, bildet der Putz oberhalb dieses Bogens noch einen zweiten konzentrischen Bogen, der aber nur um 1 *cm* vor die Wandfläche vortritt.

Das Innere ist gewölbt. Die Gewölbe sind die einfach romanischen, ohne Stich und ohne Rippen. Sie sind — mit einer Ausnahme — zwischen Gurtbögen eingezogen, welche sich beiderseits auf Halbsäulen stützen, die den Wänden vorgelegt sind. Die Säulen-Arkaden der Aufsenwand sind mit kräftigen, in der Mauerfläche liegenden Rundbögen überspannt, die den Zweck haben, die Last des aufgehenden Mauerwerkes von den Säulchen weg auf die Hauptstützen zu übertragen. Dieselben haben auch den Schub der Gurtbögen und Gewölbe aufzunehmen. Diesem wird in einem schräg anlaufenden Strebepfeiler ein kräftiges Widerlager entgegengesetzt. Der ganze Baucharakter des Kreuzganges, alle seine stilistischen, der Blüthezeit der romanischen Kunst entsprechenden Einzelheiten weisen ihn als Schlufsglied des Baues der Propsteikirche in die zweite Hälfte des XII. Jahrh. Um so auffallender ist deshalb die hier auftretende bewufste und sorgfältig durchdachte Anwendung des die Mauerflächen auflösenden und die Last in einzelne Punkte zusammenfassenden gothischen Konstruktionssystems. Die Säulenstellungen der einzelnen Felder sind lediglich dekorativer Natur: die Last der Oberwand, der Gewölbe-Druck und -Schub sind auf einzelne Punkte übertragen, deren Ausbildung als Strebepfeiler unzweideutig bekundet, wie der Baumeister sich des von ihm zur Anwendung gebrachten konstruktiven Systems voll und klar bewufst war.

In dieser Hinsicht nimmt der Kreuzgang von Oberpleis eine noch höhere Stufe ein als der des Münsters zu Bonn.[1] Von dem Bonner Kreuzgang sind drei Flügel erhalten, die in der Bildung indefs nicht untereinander übereinstimmen. Der Strebepfeiler tritt dort an dem Ost- und Westflügel auf; an dem letzteren werden auch die Arkaden von einem gemeinsamen Rundbogen überspannt, was bei dem Ostflügel nicht der Fall ist; wesentlicher aber ist, dafs das Gewölbe in der Form der Halbtonne gebildet ist. Der Gedanke, die Last auf einzelne Knotenpunkte zu übertragen und dort durch kräftige Widerlager abzufassen, dieser Kernpunkt des gothischen Konstruktionssystems, ist somit dort nicht in seiner Konsequenz durchgeführt; die Strebepfeiler wirken als Verstärkungsglieder der Mauer. Anders in Oberpleis, wo das Kreuzgewölbe angewendet und das Konstruktionssystem durchaus dem Grundprinzip der Gothik entspricht.

Für die oben angegebene Baudatirung spricht die Aehnlichkeit des Kreuzganges von Oberpleis mit dem von Bonn. Dieselbe ist eine so grofse, dafs ein Zusammenhang nicht ausgeschlossen werden kann. Dafs das mächtige Cassiusstift für Oberpleis als Vorbild gedient hat, und nicht umgekehrt, ist schon von vornherein anzunehmen; die gröfsere konstruktive Gereiftheit bekundet aber aufserdem auch, dafs der Architekt von Oberpleis von dem zu Bonn gelernt hat, wenn es nicht vielleicht ein und

[1]) Vgl. Effmann »Der Kreuzgang an der Münsterkirche zu Bonn« Deutsche Bauztg. 1890, Nr. 40, S. 237.

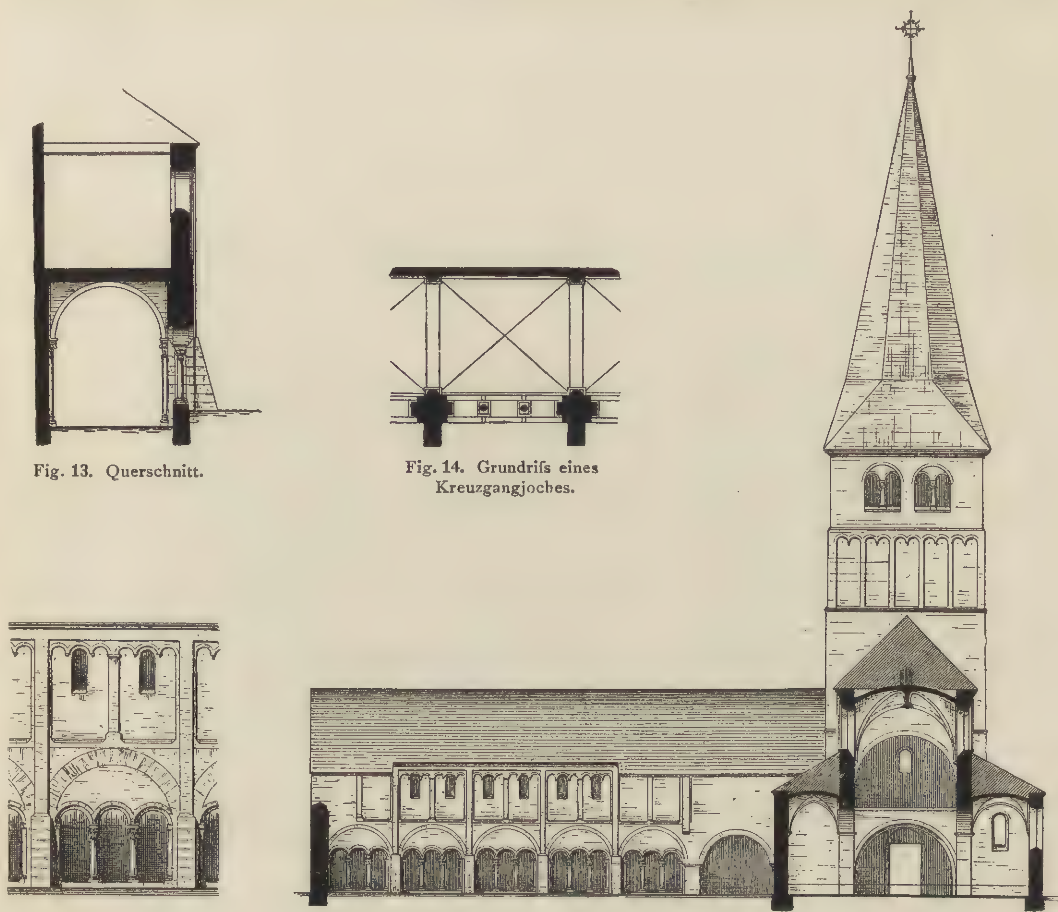


Fig. 13. Querschnitt.

Fig. 14. Grundrifs eines Kreuzgangjoches.

Fig. 15. Aeufsere Ansicht eines Querschiffjoches mit wiederhergestelltem Obergeschofs.

Fig. 16. Ansicht des westlichen Kreuzgangflügels mit theilweise ergänztem Obergeschofs und Querschnitt durch das Langhaus der Kirche.

dieselbe Person war; denn wenn dem Bonner Bau auch der Zeitvorrang zuzutheilen ist, so zwingt doch nichts zu der Annahme, dafs der von Oberpleis wesentlich jünger sein müfste. Man wird deshalb nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, dafs die Erbauung des Kreuzganges von Oberpleis dem von Bonn gleich nachgefolgt ist. Da der Bonner Bau in die Zeit von 1143 bis 1166 fällt, so ist damit auch der von Oberpleis in die zweite Hälfte des XII. Jahrh. datirt. Und diesem Zeitpunkte fügen sich auch die stilistischen Merkmale ein, die Basen mit ihren Eckblättern, die verschiedenen Kapitell- und Pilaster-Formen, die Profile der Konsolen wie die Konstruktion der Gewölbe. In dieser Zeitstellung bietet der Bau einen höchst lehrreichen Beleg dafür, wie nahe man auch in Deutschland schon in der Mitte des XII. Jahrh. jener Lösung der Gewölbefrage gekommen war, die als die gothische bezeichnet wird.

Die Kapitelle der Säulen zeigen durchweg Pflanzenverzierung; Thierornament u. s. w. kommt nicht vor. Die Figuren 17 und 19 dürften ausreichen, um den Charakter erkennen zu lassen. Die Ornamente der Pilasterkapitelle zeigen einen in die Flucht des Steines eingegrabenen, oft nur in Linien bestehenden Schmuck; auch davon geben die mitgetheilten Abbildungen eine Anschauung.

Der Kreuzgang besitzt ein Obergeschofs, dessen Aufsenwand durch Hauptlesinen, die sich auf die Strebepfeiler aufsetzen, und durch Nebenlesinen, die auf dem Scheitel des Entlastungsbogens aufsetzen, gegliedert ist. Der obere Abschlufs mit dem Gesims ist indefs nicht mehr erhalten, auch die alten Fenster sind durch moderne verdrängt worden. Die theilweise Rekonstruktion derselben in Figur 13, 15 und 16 ist unter Zugrundelegung des Ostflügels vom Bonner Kreuzgang erfolgt, bei dem sich zwi-

schen je zwei Lesinen drei Rundbogen einspannen, dessen mittlerer mit einem Fenster ausgestattet ist.

Dafs die jetzige südliche Abschlufsmauer des Quadrums noch die Reste der Pfeiler und Bogen enthält, wurde schon erwähnt. Auf der Ostseite ist der Kreuzgang vollständig verschwunden. Hier wird er wohl beim Neubau der Propstei verdrängt worden sein. Auf der Nordseite sind an der Stelle, wo ehemals die Aufsenwand von West- und Nordflügel zusammentrafen, zwei Säulensockel an Ort und Stelle erhalten geblieben, wodurch bewiesen wird, dafs die Pilastervorlage hier durch Doppelsäulen ersetzt war. Man wird hieraus vielleicht den Schlufs ziehen dürfen, dafs, wie dies am Kreuzgange von Bonn der Fall ist, so auch hier die verschiedenen Seiten des Kreuzganges andersartig ausgebildet waren. Die Zeit, in welcher die Zerstörung des Kreuzganges vorgenommen wurde, ist bekannt. *Joannes Bertramus, baro de Nesselrode et Rhade de Grimberg, Capitularis Siegburgiensis et Praebositus in Oberpleis. A. 1710,* so lautet die Inschrift, welche über dem Thore in der Südmauer des Quadrums steht und damit wohl auf die Zeit hinweist, deren baulichen Mafsnahmen der递Hauptheil des Kreuzganges zum Opfer gefallen ist.



Fig. 17. Arkade des Kreuzganges.

Bei den älteren Theilen der Kirche ist das einfache Mauerwerk aus dem Bruchsteine der Gegend hergestellt, daneben tritt bei den Gliederungen und den Säulen in der Krypta mit ihren Basen und Kapitellen der Trachyt des benachbarten Stenzelberges auf. Derselbe hat auch am Kreuzgange an den Säulen, Konsolen, Strebepfeilern, eine nahezu ausschliefsliche Verwendung gefunden. Ein Theil der Säulchen des Kreuzganges ist jedoch aus dem Kalksinter des Römerkanals hergestellt, aus dem auch die Säulen am Westportal der Kirche, sowie die beiden Ostsäulen der Krypta gefertigt sind.[2])

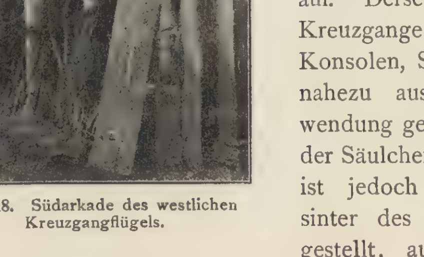


Fig. 18. Südarkade des westlichen Kreuzgangflügels.

[2]) Ueber den Sinter des Römerkanals s. Maafsen »Die römische Staatsstrafse von Trier über Belgika bis

An dem Kreuzgange tritt aufserdem der Tuffstein[3]) besonders in den Bogen auf. An der Kirche sind auch die Hochwände des Mittelschiffes in diesem Material ausgeführt; ebenso bestanden daraus, wie dies die Reste darthun, der ehemalige Vierungsthurm und die oberen Geschosse der Flankirthürme. Bei dem Westthurme tritt neben dem Stenzelbergersteine, aus dem in den Untergeschossen die Ecken und die Verblendung der Westseite hergestellt sind, und neben dem Tuffstein in den Obergeschossen der gewöhnliche Bruchstein auf; derselbe wechselt im untersten Geschofs auf der Süd- und Nordseite mit Säulenbasalt, der, allerdings nicht ohne mehrfache Unregelmäfsigkeiten, als abgleichende Schicht angeordnet ist.

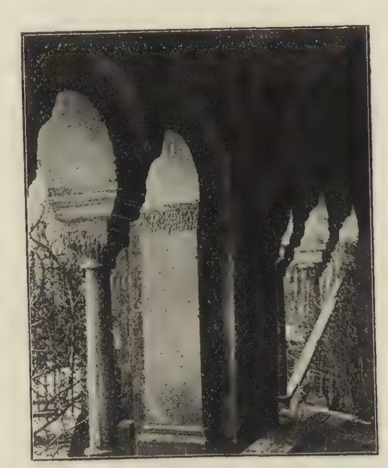


Fig. 19. Innenansicht des Kreuzganges.

Während die Kirche durch Vertrag in den Besitz und die Unterhaltung der Gemeinde übergegangen ist, sind die ehemaligen, jetzt zur Wohnung der Geistlichen dienenden Propsteigebäude mit den zugehörigen Oekonomiegebäuden im fiskalischen Besitz verblieben. Zu den letzteren rechnet seiner jetzigen Benutzung nach auch der Kreuzgang, wie dies die unter Figur 18 und 19 mitgetheilten Abbildungen zur Anschauung bringen.

Freiburg (Schw.). W. Effmann.

Wesseling am Rhein, mit dem Römerkanal im Vorgebirge« (Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 1882 37. Heft, S. 43); ferner Nöggerath »Bausteine der Münsterkirche zu Bonn« (Niederrhein. Jahrbuch von Lersch, Bonn 1843, S. 214).

[3]) Der in Oberpleis verwendete Tuffstein und ebenso der an der Abteikirche von Heisterbach stammt wohl nicht aus dem Brohlthale, sondern aus den um Heisterbach gelegenen, jetzt nicht mehr im Betrieb befindlichen Brüchen.

Gedanken über die moderne Malerei.

I.

Auch für den, der über die Entwickelungsgeschichte der Kunst wohl Bescheid weifs, ist es nicht leicht, ein sicheres Urtheil zu gewinnen über den gegenwärtigen Stand der Malerei, über ihr Wollen und Können, über das Zeichen, unter welchem sie steht und welches ihre Bahn, sei es aufwärts, sei es abwärts lenkt. Das ist deswegen um so schwieriger, weil die Vertreter der Malerei selbst, von denen am ehesten klare Auskunft zu erwarten wäre, nur ausnahmsweise neben dem Pinsel die Feder zu führen geneigt oder fähig sind, weil sie nicht im klaren öffentlichen Wort ihr Glaubensbekenntnifs ablegen und sich über ihre Grundsätze und Ziele aussprechen, sondern nur in der Bilderschrift ihres Pinsels, in den Geheimzeichen der Formen und Farben. Wohl hat die Neuzeit in den periodischen Ausstellungen ein Mittel gefunden, die Erzeugnisse der Malerei aus allen Ländern und Ateliers an einem Ort zu vereinigen und eine bequeme Überschau über alle zumal zu gewähren. Aber, noch immer ist die Aufgabe schwierig genug, aus diesen Tausenden von Gemälden gleichsam das eine Riesenbild der ganzen modernen Malerei sich im Geist zusammenzusetzen und aus und nach diesem Bilde derselben das Urtheil zu sprechen. Es wird immer ein unvollkommenes sein, dieses Urtheil aus der Gegenwart über die Gegenwart; die Nachwelt wird es revidiren und korrigiren; sie wird viel Hochgewerthetes als Unwerth darthun, manch stolzen Namen des Ruhmes entkleiden und zu manchem Geringgeachteten sprechen: Freund rücke weiter hinauf. So könnte man nun freilich versucht sein, sich der ganzen schweren Aufgabe zu entschlagen und sie einfach auf die Zukunft überzuwälzen. Schon in zwei bis drei Dezennien wird ja in unserer rasch lebenden Aera die Arbeit viel leichter zu besorgen sein; man sieht in die Vergangenheit überhaupt klarer als in die umnebelte Gegenwart; die furchtbare, aber auch

wohlthätige Zerstörerin Zeit, wird bis dahin mit Vielem aufgeräumt, Vieles der Vergessenheit überantwortet, das Material bedeutend vereinfacht haben. Und doch ist klar, dafs man die Frage nach dem Stande der heutigen Malerei nicht einfach vertagen kann. Wir brauchen Klarheit und wir brauchen sie jetzt; sie ist nöthig denen, welche an dieser Kunst arbeiten und denen, für welche sie arbeiten. Da kann wohl jedes redliche Streben nach dieser Klarheit der Anerkennung und Beachtung sicher sein. Und wenn ein Nichtfachmann es wagt, seine Gedanken über die moderne Malerei offen auszusprechen, so wird er nur damit sich zu entschuldigen haben, dafs er selbst seine Gedanken und Vorschläge als unmafsgebliche bezeichnet und selbstverständlich sein Urtheil dem der Verständigeren und Erfahreneren unterordnet. Nicht die endgiltige Lösung jener wichtigen Frage wird er zu geben sich vermessen; es wird nur seine Absicht sein, zu weiterem Nachdenken zu veranlassen und die Lösung anzubahnen.

Der Schreiber dieser Zeilen steht der neuesten Entwicklung der Malerei nicht mit rosigem Optimismus, aber auch nicht mit galligem Pessimismus gegenüber. Er gehört auch nicht zu denen, welche in der ganzen Geschichte der Kunst seit der Renaissance nur ein unaufhaltsames Sinken in immer bodenlosere Tiefen erkennen. Er glaubt, seine Nichtvoreingenommenheit nicht besser beweisen zu können, als indem er gleich zum Beginn dieser Studie die Lichtseiten, die Erfolge und Fortschritte der heutigen Malerei so vollständig verzeichnet, als sie ihm zum Bewufstsein gekommen sind.

Dieselbe verdient vor allem ein glänzendes Fleifszeugnifs. In der That, kaum zur Zeit der Viel- und Schnellmalerei am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts ist soviel gemalt worden wie heutzutag. Wieviel Fleifs und Schweifs, welche Summe von unverdrossener Arbeit repräsentirt nur eine einzige der Münchener Jahresausstellungen, repräsentirt oft ein einziges dieser dreitausend Bilder! Wie viele Hände müssen mit rastlosem Fleifs arbeiten, bis diese Hunderte von Quadratmetern Leinwand bemalt sind, bis man jährlich diese etliche sechzig Säle füllen und daneben noch in viel kleineren Intervallen als früher grofse internationale Ausstellungen veranstalten kann! Wir können zunächst von Ziel und bleibendem Erfolg dieses Arbeitens ganz absehen; dem Eifer und der Intensivität desselben werden wir unsere Anerkennung nicht versagen. Arbeit ist Macht, Arbeit ist Leben, Arbeit ist der Grundfaktor für die Weiterentwicklung einer Wissenschaft oder Kunst.

Man findet bald, dafs dieser neu erwachende frohe Eifer, dieses rüstige Schaffen und Streben hauptsächlich die Folge davon ist, dafs manche Kette zerbrochen, mancher Schulzwang gesprengt wurde, und man kann sich zunächst auch hierüber freuen. Der Bann der Antike, welcher von der Renaissance an sich immer beengender um die Brust der Malerei gelegt hatte, welcher nach dem verunglückten Befreiungsversuch des Zopfes in der Periode des Klassizismus seine Herrschaft mit neuen Ketten sicherte, welcher die Akademien bis in die letzten Zeiten völlig regierte, ist jetzt ganz gefallen, und eine Kunst regt ihre Schwingen, die von deutschem Boden sich nährt und in deutscher Luft athmet. Diese Kunst kommt nach und nach auch wieder in einige Fühlung mit dem Volk, dem sie sich ganz entfremdet hatte. Sie mischt in ihre Farben einen starken Tropfen demokratischen Oels; sie wendet sich wieder dem Volksleben zu und entdeckt in ihm wieder jene reichfliefsende Quelle schöner, rührender, poetischer Züge und Motive, aus der die altdeutsche Kunst mit solchem Geschick zu schöpfen wufste. Ja in neuester Zeit — wie wir noch sehen werden, kein ganz unbedenkliches Unterfangen — hat sie noch um einige Schichten tiefer ins Volksleben gegriffen: sie wendet sich nicht mehr blofs dem dritten, sondern dem vierten Stand zu; sie kehrt in den Fabrikräumen ein, wo der Sklave der Maschine arbeitet; sie befafst sich mit den socialen Bestrebungen, mit den socialdemokratischen Umtrieben, Versammlungen, Aufständen; die Gestalt des Fabrikarbeiters mit den schwieligen Händen, dem schmutzigen Gewand, dem russigen Gesicht ist keine seltene Figur mehr auf ihren Bildern. Wir anerkennen zunächst gerne auch hierin nicht blofs eine Erweiterung des Gebiets, welche zu neuem Schaffen spornt, sondern auch einen lobenswerthen Charakterzug der modernen Malerei, welcher gesunder und sympathischer ist als der hohle Aristokratismus ihrer Vorgängerin, die fast nur mehr das Parquet betrat und oft so widerlich nach dem Salon duftete, auch als der affektirte Klassizismus der früheren Malerei, der doch dem eigent-

lichen Geist der Antike so ganz fremd blieb, soviel er sich mit deren äufseren Formen zu schaffen machte.

Die Zeit, welche man durch Einschränkung der Pflege der Antike gewann, kam der Natur zu gut, jenem Naturalismus, welcher für die Kunst unentbehrlich, ihre oberste Formenschule und ihr Gesundbrunnen ist. Namentlich entwickelte sich das Landschaftsbild zu neuer, herrlicher Blüte. Was die Kunst leistet für Weckung des Natursinnes, für Erschliefsung des Auges zum Genufs des Naturschönen, das trägt nicht blofs Zinsen für sie selbst, sondern ist zugleich ein werthvoller Beitrag zur Bildung, Veredlung und Verklärung der Volksseele und des Volkslebens. Das soll ihr hoch angerechnet werden und diese Thätigkeit ist eine segensreiche. So manches in den modernen Gemäldeausstellungen thut dem Aug und Herzen weh; aber es fehlen doch auch nie Landschaftsbilder, welche Aug und Herz erquicken und für Vieles entschädigen. Den schönen Fortschritt gerade in der Naturschilderung dankt aber die heutige Malerei nebst der werthvollen Mithilfe der Photographie besonders der neuen Tecknik der Hell- oder Freilichtmalerei.

Ist auch sie unter die Lichtseiten der Entwicklung der Malerei zu rechnen? Die Urtheile schwanken zwischen Verwerfung und unbedingter Bewunderung, zwischen Geringschätzung und mafsloser Ueberschätzung. Hans Makart hatte mit seinem genialen, kühnen (leider oft frechen) Pinsel den ersten Rifs in das herkömmliche koloristische Verfahren gestofsen und gezeigt, welche ungeahnte und ungeweckte Zauber und Kräfte noch in der Farbe schlummern. Damit leistete er dem Eindringen des französischen Pleinair in Deutschland Vorschub. Worin besteht diese Volllicht- oder Freilichtmalerei und was bezweckt sie? Vor allem ist es abgesehen auf stärkste Betonung des spezifisch malerischen, des koloristischen Prinzips. Hatte man bisher die Farbe mehr als ein Accidens angesehen, dem freilich grofse Wichtigkeit zukomme, das aber doch erst in letzter Linie in Wirkung treten könne und nur das Kunstwerk zu vollenden habe, welches Zeichnung und Komposition geschaffen, so wurde nunmehr die Farbe als Hauptsache, die Farbenwirkung als Hauptzweck angesetzt. Der Farbe komme in der Malerei dieselbe Rolle zu wie dem Ton in der Musik; durch Farben vor allem habe der Maler seine Gedanken und Gefühle auszusprechen, durch Farben soll das Gemälde zum Beschauer sprechen, durch Farbeneindrücke zunächst aufs Auge und durchs Auge auf Geist und Gemüth wirken. Es begann ein fieberhaftes Studium, ein begeisterter Kult der Farbe und dies führte zur Entdeckung ganz neuer Farbenreiche. Es führte zum Bruch mit der bisherigen Gewohnheit, aus dunkelem Hintergrund ins Helle zu malen, die Szenen so zu geben, wie sie im reduzirten Licht des Ateliers erschienen, auch wo man offene Natur im Licht der Sonne malte, immer am Glanz und der Helligkeit dieses Lichtes Abzüge zu machen. Jetzt verlegt man gerne alles in die volle Helligkeit des Mittagslichts, in den Vollglanz der Sonne, und darin zeigt sich nun die Virtuosität, die Lokalfarben so zu geben, wie sie unter dem Einflufs des strahlenden Sonnenlichts sich gestalten, ohne künstliche Dämpfung und Abtönung. Dieses Streben liefs Farben, Farbentöne und Farbenakkorde entdecken, die bisher nicht oder kaum in Anwendung gekommen waren. Die hellen und lichten Töne, namentlich auch Weifs und Hellgrau, kamen mächtig zu Ehren; die dunklen, satten, dumpfen Töne, welche bisher die koloristische Hauptmacht gebildet hatten, pausirten und traten zurück.

In der That eine gewaltige Revolution im Reich der Farben; wir werden sehen, wie sie zu Extremen und Verirrungen führt. Hier aber können wir zunächst unumwunden zugestehen, dafs in ihr ein wirklicher Fortschritt lag. An vielen Gebilden der Freilichtmalerei kann man seine wahre Freude haben; mit der neuen Technik ist etwas zu leisten, wenn sie vernünftig verwendet wird; unvernünftiger Anwendung kann keine Technik Stand halten. Es ist wahr, dafs man früher die koloristische Seite zu wenig beachtete, dafs man die Farbenskala besonders nach oben sich zu stark hat abkürzen lassen, dafs Manche wirklich lichtscheue Dunkelmaler geworden waren, dafs dadurch viele herrliche Kräfte der Farbe latent blieben. Es war ja auch eine gewisse Naturnothwendigkeit, dafs man in der Zeit des elektrischen Lichtes anders malte, als in der Zeit der Oellämpchen und der primitiven Lampen[1]), in der Zeit der hohen, lichten Wohnungen und hellen Kirchen anders, als zur Zeit der altdeutschen Kemenaten mit ihren Schlitzfenstern und der alten Kirchen mit ihrem mysti-

[1]) Ramberg »Hellmalerei« (München 1889) S. 4.

schen Halbdunkel. Und als lieblichste Gabe der Freilichtmalerei begrüfsen wir gerade das, dafs durch ihre Vermittelung der Freundschaftsbund der Malerei mit der Natur und mit unserer heimischen Natur um so inniger wurde. Ganz anders als in früheren Zeiten wurde nun die Natur die Lehrmeisterin der Farbengebung und ihre höchsten und heitersten Farbenakkorde konnten nun von der Malerei in reiner Stimmung wiedergegeben werden. Diese Technik, die mehr ist als blofse Technik, zugleich ein tiefes Prinzip, schärfte die Sinne für Naturbeobachtung, erhöhte das Können der Malerei, erweiterte ihr Gebiet um sonnenbeglänzte, lichtgetränkte Regionen.

Wir haben durch diese Hervorhebung der Lichtseiten in der Entwickelung der heutigen Malerei uns das Recht erworben und die Pflicht zugezogen, auch auf die Schattenseiten derselben aufmerksam zu machen. Hierbei sind aber Punkte zur Sprache zu bringen, zu deren gründlichen Erledigung ein Buch nöthig wäre; diesen können hier nur aphoristische Gedanken gewidmet werden, welche dann ihren Zweck erreicht haben, wenn sie zum Weiterdenken veranlassen. Nicht daran liegt uns, *centum gravamina* vorzubringen, Einzelverirrungen aufzuzählen, etwa alle jene sonderbaren Gebilde, die in den Ausstellungen der letzten Jahre uns so hart aufstiefsen, zu registriren und auf den Schuldschein der modernen Malerei einzutragen. Wir wollen den Einzelfehlern nachgehen bis in ihre gemeinsamen Grundwurzeln und jene prinzipiellen Tendenzen hervorheben, welche uns unrichtig und verhängnifsvoll erscheinen.

Sagen wir es gleich in einem Satze heraus: die Verirrungen, Mifsgriffe, die unleugbaren Rückschritte trotz manchen Schrittes vorwärts kommen im letzten Grund daher, dafs die moderne Malerei sich in einer auffallenden, in solcher Weise kaum je dagewesenen Unsicherheit und Unklarheit darüber befindet, was sie will und soll, was sie kann und darf. Hier ist für sie verhängnifsvoll geworden die völlige Durchschneidung des Bandes, das sie noch mit der Philosophie zusammenhielt, — doppelt verhängnifsvoll, da schon zuvor das Band mit der Religion fast ganz zerrissen worden war. Aus der Verachtung der Aesthetik, der Philosophie der Kunst, welche deren Wesen und Aufgaben denkend zu ergründen sucht, macht die heutige Malerei keinen Hehl. Man kann die Geringschätzung begreiflich finden angesichts so manchen verfehlten Systems der Aesthetik, wie die Irrgänge der Philosophie es erklären, dafs sie in der Gegenwart in solchen Mifskredit gekommen ist. Aber daraus, dafs Philosophie und Aesthetik schon solche Wege gegangen, folgt noch nicht, dafs sie selber falsch und entbehrlich sind. Der Mangel an Philosophie, der Verzicht auf denkende Selbstbetrachtung hat eine Reihe von Selbsttäuschungen und Unklarheiten verschuldet, welche den ganzen Entwickelungsgang der Malerei störten. Auf die Grundfrage: was bezweckst du? welches Ziel steckst du deinem Schaffen? hätte wohl die Malerei früher geantwortet: ich erzähle in Formen und Farben, ich schildere, ich lehre, ich erfreue und erschüttere, — alles um meinen Theil beizutragen zur Bildung des Geistes, zur Veredelung des Herzens, zur Hebung des geistigen Lebens. Die heutige Malerei hört man sprechen: meine Vorgängerin wollte lehren, erziehen, bilden, — ich male. Aber das ist ja eben die Frage, wozu du malst? Wozu? Die ganze Frage ist unberechtigt; ich male um zu malen. Das heifst anders formulirt: die Kunst, die Malerei ist lediglich sich selbst Zweck; der Zweck eines Kunstwerks darf nicht aufserhalb desselben liegen; jeder andere Zweck ist Zwang, der die Freiheit der Kunst beengt. Diese Theorie von der absoluten Relationslosigkeit der Malerei löst aber nicht die Zweckfrage, sondern umgeht sie, ist keine vernünftige Beantwortung, sondern eine brutale Leugnung derselben. Der Satz: die Kunst hat keinen anderen Zweck als die Kunst, ist widersinnig; *l'art pour l'art est une absurdité* (Lammenais). Die absolute Relationslosigkeit der Malerei ist theoretisch unhaltbar, praktisch undurchführbar; sie mufs ja sofort Relation suchen, sich in Beziehung zu anderen setzen; verliert sie diese Beziehung, so ist sie zum Tod verurtheilt. Das alles ruft die Frage: wozu? und diese Frage fordert klare, bündige Antwort. Kann einziger und letzter Zweck der Malerei sein, durch Farben den Sehmuskel in Erregung zu bringen, auf die Netzhaut Farbenbilder hervorzurufen? oder aus jener Beziehung zur anderen Geld zu prägen? Dieser Zweck bleibt ja sicher in Kraft, aber wehe der Kunst, wenn er der einzige ist, wenn er nicht durch höhere geleitet und gehoben wird!

Scheinbar eine sehr bestimmte Antwort gibt auf die Zweckfrage die Schule der ganz kon-

sequenten Naturalisten und Realisten. Ihr Programm lautet: die Malerei hat die Natur wiederzugeben, möglichst getreue Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen; es war Verirrung und schwärmerische Illusion, wenn sie in früheren Zeiten Idealen nachjagte, Ideen darstellen, Uebersinnliches in sinnliche Formen fassen wollte, — die Natur ist ihr einziges Ideal, ihre Bilder nachzubilden ihr höchster Zweck. „Kämpfend und siegend ist die heutige Kunst vom Ideal zur vorbehaltlosen Verehrung der Natur zurückgekommen, welche ja allerdings alles umschliefst.“[2]) „Das wahre Ideal der Kunst besteht in der Entwickelung der Liebe zur und Achtung vor der Natur.“[3]) Der Maler hat nichts von sich zu geben, nur wiederzugeben, nicht zu komponiren, blofs zu kopiren, nicht zu erfinden, blofs zu finden und das Gefundene mit dem Pinsel zu fixiren. So hat sich nun eine grofse Schule der Natur verschrieben mit Hand und Herz, mit Leib und Geist; sie kennt kein anderes Ideal als die Natur, kein anderes Objekt der Darstellung als die Erscheinungen der Wirklichkeit, keine andere Stoffquelle als die äufsere Anschauung, keinen besseren Lehrmeister als das Modell, kein höheres Ziel als Kopirung der Natur, keine strengere Pflicht als bei dieser Kopirung möglichst objektiv zu Werk zu gehen.

Wer sieht aber nicht auf den ersten Blick, dafs diese Antwort keine Antwort ist? Wozu bildest du die Natur nach? Das ist ja eben die Frage. Die Natur haben wir ja schon in viel richtigerer Wirklichkeit, als du je sie zu erreichen vermagst; welcher Zweck rechtfertigt also deine Nachbildungsversuche? Worin soll ferner die Forderung absoluter Objektivität der Nachbildung begründet sein? Erschwert sie nicht die Beantwortung der Zweckfrage? macht sie nicht diese Mühe des Nachbildens doppelt unbegreiflich? Erwarten wir nicht von einem Gemälde, dafs es uns eine Gabe aus dem Eigenen seines Meisters, eine Mittheilung aus seinem Innern bringe, nicht blofs eine aus der Natur geholte, von der Palette weggenommene Gabe, auch nicht blofs einen Beweis für die Schärfe seines Auges und die Sicherheit seiner Hand? Sollte diese Erwartung und dieses Verlangen ganz unberechtigt sein? Sollte in der That ein rein objektives Schaffen, bei welchem nur äufsere Organe mechanisch betheiligt sind, die innerste Persönlichkeit aber unthätig und latent bleibt, ein wahrhaft künstlerisches, das allein berechtigte sein können? Ist überhaupt solche Objektivität möglich?

Hier herrscht, wie man klar sieht, ein gewaltiges Mifsverständnifs, als ob Natur und Kunst identisch und als blofse Kopirung der Natur schon künstlerische Thätigkeit wäre. Der geistvolle Verfasser von »Rembrandt als Erzieher« zitirt gut den Ausspruch Göthe's: „Wenn ich den Mops meiner Geliebten zum Verwechseln ähnlich abgebildet habe, so habe ich zwei Möpse, aber noch immer kein Kunstwerk.“ Sehr vernünftig urtheilt Max Bernstein:[4]) „Die neue Schule tadelt, dafs die Alten nicht **ab**schrieben, sondern **um**schrieben, dafs sie komponirt und nicht kopirt haben. Sie behauptet, dafs die Natur immer und überall der künstlerischen Wiedergabe ohne weiteres würdig und fähig sei. Das ist ein Irrthum. Mit der Untersuchung der Frage, ob alles Wirkliche ohne weiteres kunstwürdig sei, braucht man sich garnicht aufzuhalten; denn niemand ist fähig, die Natur abzuschreiben, ohne seine Handschrift dabei zu verrathen. Zehn Maler vor denselben Gegenstand gestellt, werden zehn verschiedene Bilder hervorbringen. Je gröfser die Begabung der Künstler, desto gröfser wird die Verschiedenheit der Bilder sein. Es ist nicht wahr, dafs irgend ein Dichter oder Maler die Welt schildern könne, wie sie ist. Jeder vermag sie nur zu schildern, wie er sie sieht. Es kommt mindestens ebensoviel darauf an, **wie** er sieht, als **was** er sieht. Nirgends im unermefslichen All fliefst eine Quelle der Kunst als im Innern des Künstlers. Das „Ding an sich“ ist nicht nur der wissenschaftlichen Erkenntnifs, sondern auch der künstlerischen Nachbildung unzugänglich. Jener Irrthum ist gefährlich, weil er an die Stelle der ersten Forderung — dafs der Schaffende Schöpferkraft habe — das thörichte und unerfüllbare Verlangen stellt, dafs der Künstler sich der Natur gegenüber seiner Persönlichkeit und seines Gestaltungsrechtes entäufsere, und weil er bis zur letzten Folgerung durchgeführt die Lehre verkündigt, dafs bei der Darstellung natürlicher Körper die menschliche Seele sich nicht in das Geschäft mischen dürfe.“

Ja freilich ist die Natur das Grundbuch der Malerei, das Bilderbuch, das der Finger

---

[2]) **Janitschek** »Geschichte der Malerei« S. 632.

[3]) W. Holman Hunt in »New Review« (1891).

[4]) »Münchener Jahresausstellung 1889« S. 27.

Gottes gemalt hat. Aber es ist dem Maler nicht zum mechanischen Abschreiben und Abmalen gegeben, sondern zu vernünftiger, freier Benützung. Er soll aus ihm schöpfen, — dazu bedarf es aber schöpferische Kraft und Thätigkeit des eigenen Geistes. Die Natur, welche er darstellen will, dieses Stück Wirklichkeit, Landschaft, Thier- oder Menschenleben mufs er durch sein Auge in sein Inneres aufnehmen, ideal verarbeiten, künstlerisch umbilden, gleichsam wiedergebären, mit Leben, Geist und Seele ausstatten und so auf die Leinwand übertragen. Ist es nur durch seine Extremitäten gegangen, führte dessen Werdegang blofs durch die Augen in die Finger, ohne dafs Geist, Herz und Seele davon wufsten, so wird es todt und leblos sein. Das Streben nach Natürlichkeit wird sich jämmerlich überschlagen; seine Produkte werden vor lauter Natürlichkeit unnatürlich sein. Auf diesem Abklatsch der Natur wird kein Strichlein, keine Farbennuance fehlen, nur Eines — aber dieses Eine ist alles: das Leben. Er wird sich zur wirklichen Natur verhalten wie ein anatomisches Präparat zum lebenden Organismus. Dieser Ausschnitt aus der Natur wird nicht mehr partizipiren an dem alldurchdringenden Leben, das die Natur durchpulst, und ein anderes, höheres, geistiges Leben wufste sein Schöpfer ihm nicht zu geben, eben weil er nicht Schöpfer ist sondern Kopist, nicht Vater und Erzeuger sondern elender Plagiator. „Von rechtswegen", sagt sehr richtig der Verfasser von »Rembrandt als Erzieher«, „darf der Künstler nur so viel Naturstudium in sein Werk legen, als er ihm an Ideengehalt ausgleichend gegenüberzusetzen hat; legt er mehr Naturstudium hinein, so giebt er damit nur todte Natur."

Und jemehr der Künstler in dieser rohen, geistlosen, mechanisch kopirenden Weise nach Natürlichkeit strebt, desto unfähiger wird er, überhaupt die Natur noch zu verstehen und zu erfassen. Sie ist ein zartes Wesen; wer ihr nicht mit offener Seele und sympathischem Herzen entgegenkommt, dem offenbart sie sich nicht. Vor diesen Künstlern, die ihr mit ihrer Staffelei und borstigen Pinseln auf den Leib rücken und mit raffinirter Technik kalten, gefühllosen Herzens sie zu seziren anfangen und ihr ihre Geheimnisse abzwingen wollen, — vor ihnen zieht sie sich in sich selbst zurück und entschleiert sie ihr Antlitz nicht. Daher kommt es, dafs diese Malerei die grofse Demüthigung erleben mufste, von einer Konkurrentin, die tief unter ihr steht, die sie nie als ebenbürtig anerkennen würde, übertroffen und übertrumpft zu werden: die Photographie mit ihrem rein mechanischen Reproduktionsverfahren leistet für Wiedergabe der Natur und Wirklichkeit mehr und leistet es auf viel einfachere Weise; sie ist immer noch pietätsvoller und noch viel objektiver, und hat sie sich vollends ganz zur Fähigkeit chromatischer Wiedergabe erschwungen, setzt sie ihre vornehme Nebenbuhlerin schachmatt. Die Linse des photographischen Apparats ist immer noch schärfer als die Linse des menschlichen Auges und sie kann mehr zumal umspannen; auch die Kopie, die er liefert, ist genauer und treuer.

Das falsche Formalprinzip: Natur ist Kunst und Naturnachmalung ist Malerei, mufs zum Fall gebracht werden. Es hat unendlichen Schaden angerichtet. Seine Konsequenz ist eine jämmerliche Verarmung der Malerei und eine rechtswidrige Schmälerung ihres Herrschaftsgebiets; ihr bleibt nur das Reich der Wirklichkeit, d. h. der Wirklichkeit der fünf Sinne; sie verliert das ganze grofse Reich der psychischen und geistigen Wirklichkeiten. Seine Konsequenz ist der Untergang der religiösen und der Historienmalerei. Ihm danken wir Historienbilder ohne Geist und Seele, religiöse Bilder ohne religiösen Hauch, gemalte Kostüme, durch welche überall die Glieder des Modells durchscheinen; ihm geist- und herzlose Schilderungen des Volkslebens, die frech mit den herzerfreuenden Bildern unseres Knaus, Vautier, Defregger rivalisiren, ihm Landschaftsbilder, deren Farben uns in die Augen brennen, die uns aber eiskalt ans Herz greifen, — lauter Kunstprodukte, bei welchen alle fünf Sinne eifrig mitgearbeitet haben, bei welchen aber der sechste, wichtigste, der Kunstsinn, nichts zu thun hatte, welche unsere fünf Sinne afficiren, aber unserm Innern nichts zu sagen haben, — Bilder, welche die Natur nicht darstellen, sondern morden, welche das Volksleben nicht schildern, sondern entgeisten und verblöden.

Im nächsten Hefte wollen wir zwei neuere Spezialschulen des Naturalismus besprechen, von denen die eine Ziel und Zweck der Malerei in der Wahrheit sucht, die andere in der Farbe.

Tübingen. Paul Keppler.

Bücherschau.

Die von Friedr. Pfeilstücker in Berlin veranstaltete neue illustrirte Ausgabe der heiligen Schrift, welche bereits in dieser Zeitschrift (Bd. IV Sp. 166) besprochen und empfohlen wurde, ist inzwischen zum Abschlusse gelangt. Der Bilderschmuck besteht in 45 Tafeln und in mehr als 1000 Text-Illustrationen. Jene bringen Abbildungen von hervorragenden älteren und neueren Gemälden, auf denen biblische Vorgänge dargestellt sind. Bei der Auswahl derselben hätten deutsche Meisterwerke mittelalterlichen Ursprungs mehr Berücksichtigung, stellenweise auch die Reproduktionsart noch mehr Aufmerksamkeit verdient. Die Textbilder, die zum Theil zuverlässigen Werken entnommen, zum Theil auf Grund neuer Aufnahmen hergestellt sind, gliedern sich dem Texte durchweg in recht gefälliger und lehrreicher Weise ein, indem sie zu dessen Inhalt, sei es in Bezug auf Personen oder Einrichtungen, Gegenstände oder Oertlichkeiten einen leicht verständlichen und recht ansprechenden Kommentar liefern. Da die (von Allioli besorgte und mit Anmerkungen versehene) Uebersetzung approbirt ist, die Anmerkungen den Text in sehr übersichtlicher Weise begleiten, so vereinigen sich bei diesem Werke so manche Vorzüge, dafs eine angelegentliche Empfehlung desselben gerechtfertigt ist.

G.

Moderne Kirchen-Dekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg, Architekt. Wien, Kunstverlag von Ant. Schroll & Cie.

Von dem bereits in Bd. IV Sp. 197 dieser Zeitschrift besprochenen Werke liegt die III. Lieferung vor, welche, ebenso wie die vorigen, dem Kirchenmaler sehr schätzbares Material in tadelloser Ausführung bietet. Besonders die Blätter mit Motiven aus der Wiener Votivkirche und dem Dome zu Brünn sind zur Benutzung zu empfehlen. Bei Verwendung derjenigen aus der Lazaristenkirche in Wien, dürften in koloristischer Hinsicht wesentliche Modifikationen anzurathen sein.

Göbbels.

Oeuvres complètes de Mgr. X. Barbier de Montault. III. Tomes. Poitiers 1889 et 1890, Imprimerie Blais, Roy & Cie.

Zu den allerfruchtbarsten Schriftstellern auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunstgeschichte und Archäologie zählt der in Poitiers residirende Prälat X. Barbier de Montault. Die Abhandlungen, welche er über kirchliche Kunst und ihre Geschichte, namentlich in Italien und Frankreich, in französischen und belgischen Zeitschriften, durch nahezu vier Jahrzehnte veröffentlicht hat, zählen nach vielen Hunderten. Da sie durchweg von hoher wissenschaftlicher Bedeutung sind, so machte der Wunsch, dafs sie zu einem grofsen Gesammtwerke vereinigt werden möchten, um so mehr sich geltend, als sie durchaus einheitlich in ihren Grundsätzen und Anschauungen, sich gegenseitig vortrefflich ergänzen. Der Verfasser hat daher neben seinem »Traité d'iconographie chrétienne«, der in dieser Zeitschrift (Bd. IV Sp. 71/72) eine eingehende Besprechung erfahren hat, seine »Oeuvres complètes« herauszugeben angefangen, von denen bereits 3 Bände erschienen sind. Sie bilden die I. Serie, insoweit sie sich nur auf Rom beziehen und zwar der I. Band auf alte Schatzverzeichnisse einzelner Personen oder Kirchen; der II. Band auf den Vatikan, zuerst auf den Palast, seine Museen, Bibliotheken, Gärten, sodann auf den Petersdom und seine Schätze; der III. Band auf den Papst. Eine reiche Fülle von kirchen- und kunsthistorischem Material ist hier zusammengetragen und verarbeitet, so reich, dafs es zu weit führen würde, Einzelnes hervorzuheben. Wer immer sich mit diesen Studien beschäftigt, wird dieses Werk als eine Fundgrube zu betrachten haben, deren Benutzung durch umfassende alphabetische Register wesentlich erleichtert wird. Mögen dem hochverdienten Gelehrten die Verhältnisse sich so günstig gestalten, dafs er sein grofses Sammelwerk bald zu Ende führe!

B.

Der Bau der Stadtkirche in Brüx von 1517 bis 1532. Von Joseph Neuwirth. Prag 1892, Hofbuchdruckerei A. Haase und Selbstverlag.

Als I. Beitrag für die »Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen« führt sich dieser den »Mittheilungen des Vereins für die Geschichte der Deutschen in Böhmen« entnommener Abdruck ein, der auf Grund der Rechnungsbücher ein höchst anschauliches Bild entwirft von den Umständen, unter welchen der Bau der spätgothischen Stadtkirche in dem an seinem Deutschthum zäh festhaltenden Brüx angefangen, fortgesetzt und vollendet wurde. Was hier über die Verwaltung und Leitung des Baues, über die Künstler und deren Thätigkeit, über die Handwerker und ihre Bezahlung, über die Materialien und ihre Preise, sowie über viele andere wichtige und interessante Dinge an der Hand der als Anhang beigegebenen Rechnungsauszüge mitgetheilt wird, ist so lehrreich, dafs die konsequente Fortsetzung dieser »Studien« als sehr wünschenswerth bezeichnet werden mufs.

A.

Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X. u. XI. Jahrh. von Wilh. Vöge. Mit 46 Abbildungen. Trier 1891, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

Mit ungemeinem Fleifs und scharfer Beobachtungsgabe hat der Verfasser die deutschen Malereien aus der sächsischen Kaiserzeit (die vornehmlich in Miniaturen, zum geringen Theile in Wandgemälden sich erhalten haben) in Bezug auf deren technische, stilistische und ikonographische Eigenthümlichkeiten auf's sorgfältigste untersucht. Es gelang ihm, die meisten derselben als die Erzeugnisse einer grofsen Schule zu erkennen, deren Leistungen er in den „Vorstudien und Materialien" zusammenstellt und durch „zusammenfassende Charakteristik" der Technik, des Bilderkreises, des Motivenschatzes als einheitliche Schöpfungen nachzuweisen sucht. Zahlreiche Abbildungen begleiten diesen Versuch, dessen Ergebnifs die Statuirung einer Centralschule und einer Anzahl von Zweigschulen ist, ohne dafs jedoch der Sitz dieser Centralstätte mit Sicherheit sich ergeben hätte, denn der Beweis, dafs das Dom-

kloster in Köln als solche zu gelten habe, dürfte doch trotz Hillinus-Kodex noch nicht erbracht sein. Die Untersuchung ist aber eine so gründliche, die Zusammenstellung eine so erschöpfende, die Beschreibung eine so eingehende, dafs von deren weiterer Verwendung abschliefsende Resultate zu erwarten sind. K.

Katalog des Bayer. Nationalmuseums. IV. Bd. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Die vorgeschichtlichen, römischen und merovingischen Alterthümer. Von Dr. Gg. Hager und J. A. Mayer. Mit über 350 Abbildungen in Photolithographie und Lichtdruck auf 27 Tafeln. München 1892, M. Rieger'sche Univers.-Buchhdlg.

Dieser vornehmlich von dem Bibliothekar Dr. Hager zusammengestellte Katalog ist eine mustergültige Arbeit, sowohl wegen der Sorgsamkeit, mit welcher er angefertigt, als wegen der Uebersichtlickeit, mit welcher er geordnet und wegen der Illustrationen, mit denen er ausgestattet ist. Von den letzteren beruhen die meisten auf recht guten Zeichnungen, manche, und gerade die bedeutsameren, auf scharfen photographischen Aufnahmen. Der Katalog umfafst 1957 Nummern, von denen jede genau beschrieben ist, unter Angabe des Fundortes, wo sie möglich war, und unter Beifügung von allerlei sonstigen, für die Beurtheilung einzelner Gegenstände wichtigen Notizen. Bei den 3 grofsen Abtheilungen, in welche der Katalog zerfällt, wird zwischen Gruppenfunden und Einzelfunden unterschieden. — In der I. Abtheilung bieten manche Fundberichte neue Gesichtspunkte für die Beurtheilung vorgeschichtlicher Gegenstände. — Die römische Abtheilung zeichnet sich durch ihren Reichthum von Schmuckstücken aus, deren Beschreibung nicht genau erkennen läfst, ob sich unter ihnen auch solche mit eingeschmolzenen Mosaikverzierungen befinden, die in der Rheinprovinz häufiger vorkommen und technisch sehr merkwürdig sind. — Das meiste Interesse erregen verschiedene Schmuckgegenstände der merovingischen Abtheilung, zumal diejenigen, die aus dem Doppelgrab (für Mann und Frau) von Wittislingen bei Lauingen herrühren. Von den letzteren sind die meisten auf den Lichtdrucktafeln XX u. XXI abgebildet, namentlich die mit einer langen Inschrift versehene, spangenförmige Fibel (Nr. 1891), sowie die mit Filigran und Almandinen verzierte Scheibenfibel (Nr. 1905). S.

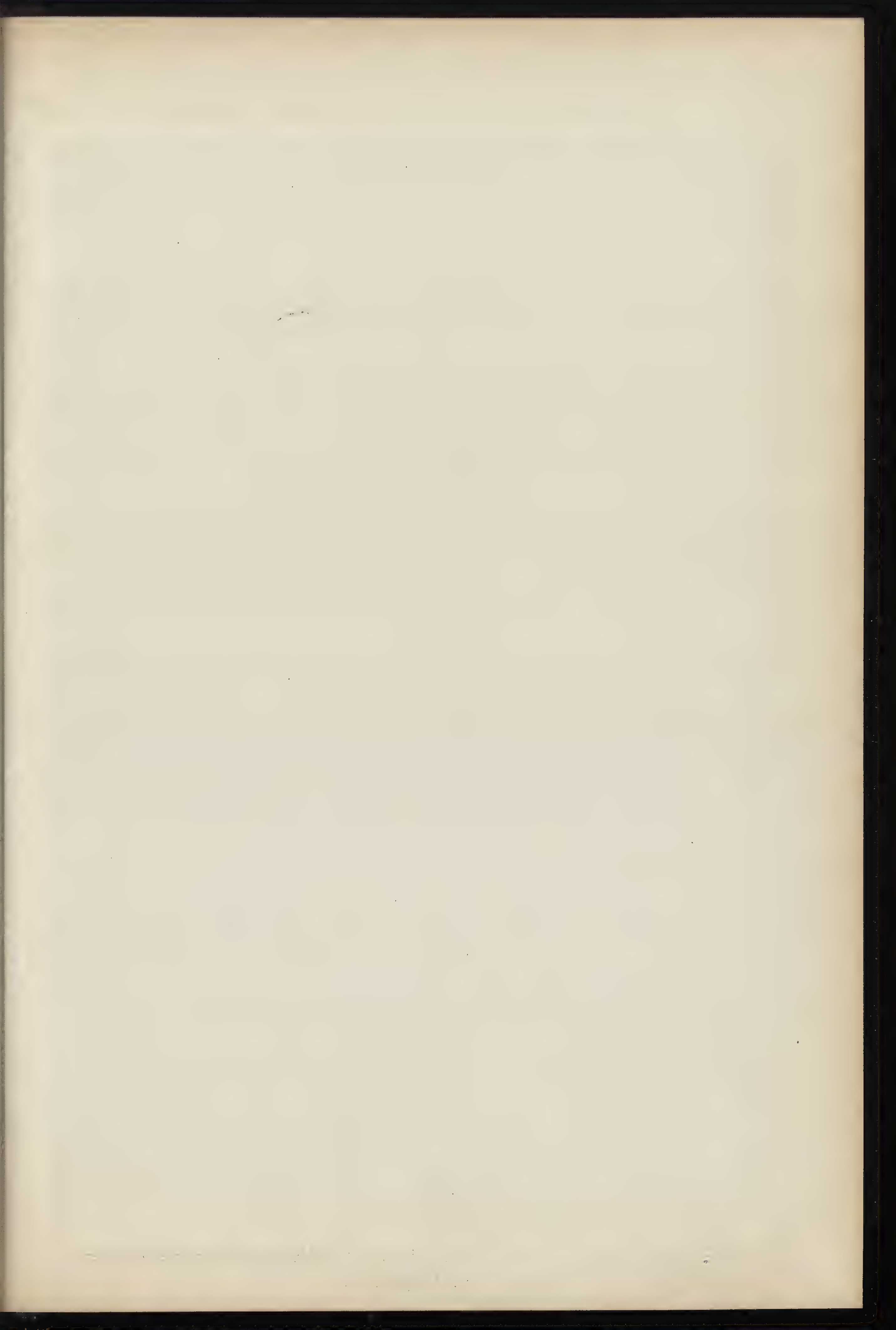
Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle par W. L. Schreiber. Tome premier contenant un catalogue des gravures xylographiques se rapportant à la Bible, l'histoire apocryphe et légendaire, la sainte Trinité et la sainte Vierge. Avec des notes critiques, bibliographiques et iconographiques. Berlin 1891, Librairie Alb. Cohn.

Von diesem in Bd. IV Sp. 328 dieser Zeitschrift bereits angekündigten, auf 6 Bände berechneten Sammelwerk, liegt der I. Band in eleganter, sehr übersichtlicher Ausstattung vor, als ein bewundernswerthes Erzeugnifs deutschen Fleifses und Opfersinnes, welches hohe Anerkennung und lebhafte Unterstützung verdient. Dieser Band beschreibt auf 354 Seiten 1173 Holzschnitte des XV. Jahrh., mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, aus den Apokryphen und Legenden, welche sich auf die drei göttlichen Personen und die hl. Jungfrau beziehen (während die auf die übrigen Heiligen sowie auf vieles Andere bezüglichen Darstellungen dem II. Bande vorbehalten bleiben). Dafs der Verfasser alle nicht durch die Bibel beglaubigten, sondern auf Schilderungen der Apokryphen, der Väter-Kommentare, Visionen u. s. w. beruhenden Szenen zu einer besonderen Gruppe vereinigt hat, ist eine lobenswerthe Neuerung, welche zugleich die reinen „Andachts" bilder des Heilandes und der hl. Jungfrau um so leichter erkennen und auffinden läfst. Dafs der Verfasser die zahlreichen Texte, mit welchen viele dieser alten Blätter ausgestattet sind, ausführlich wiedergibt, wird von den Kultur- und Kirchenhistorikern wie von den Sprachforschern, dafs er die ikonographischen Gesichtspunkte so stark hervorhebt, von den Theologen und kirchlichen Künstlern als ein sehr schätzenswerther Beitrag zum Bilderkreise des Mittelalters freudigst begrüfst werden. Die Datirungen der Blätter erscheinen mitunter befremdlich, nicht nur, weil sie von den bisher üblichen öfters erheblich abweichen, meistens im Sinne späterer Entstehung, sondern, weil auch die Stilkriterien mehrfach neu erscheinen und in einem gewissen Gegensatze zu den bislang gebräuchlichen. — Für diese mühselige und doch so frische Arbeit hat der Verfasser sich den gröfsten Anspruch erworben auf den Dank aller Interessenten, welche gewifs von dem innigsten Wunsche beseelt sind, es möchte ihm die baldige Vollendung des grofsen Werkes vergönnt sein. B.

Ernst von Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler. Von Dr. Hermann Schmidt. Mit 6 Abbildungen. Hannover 1892, Verlag von Karl Meyer.

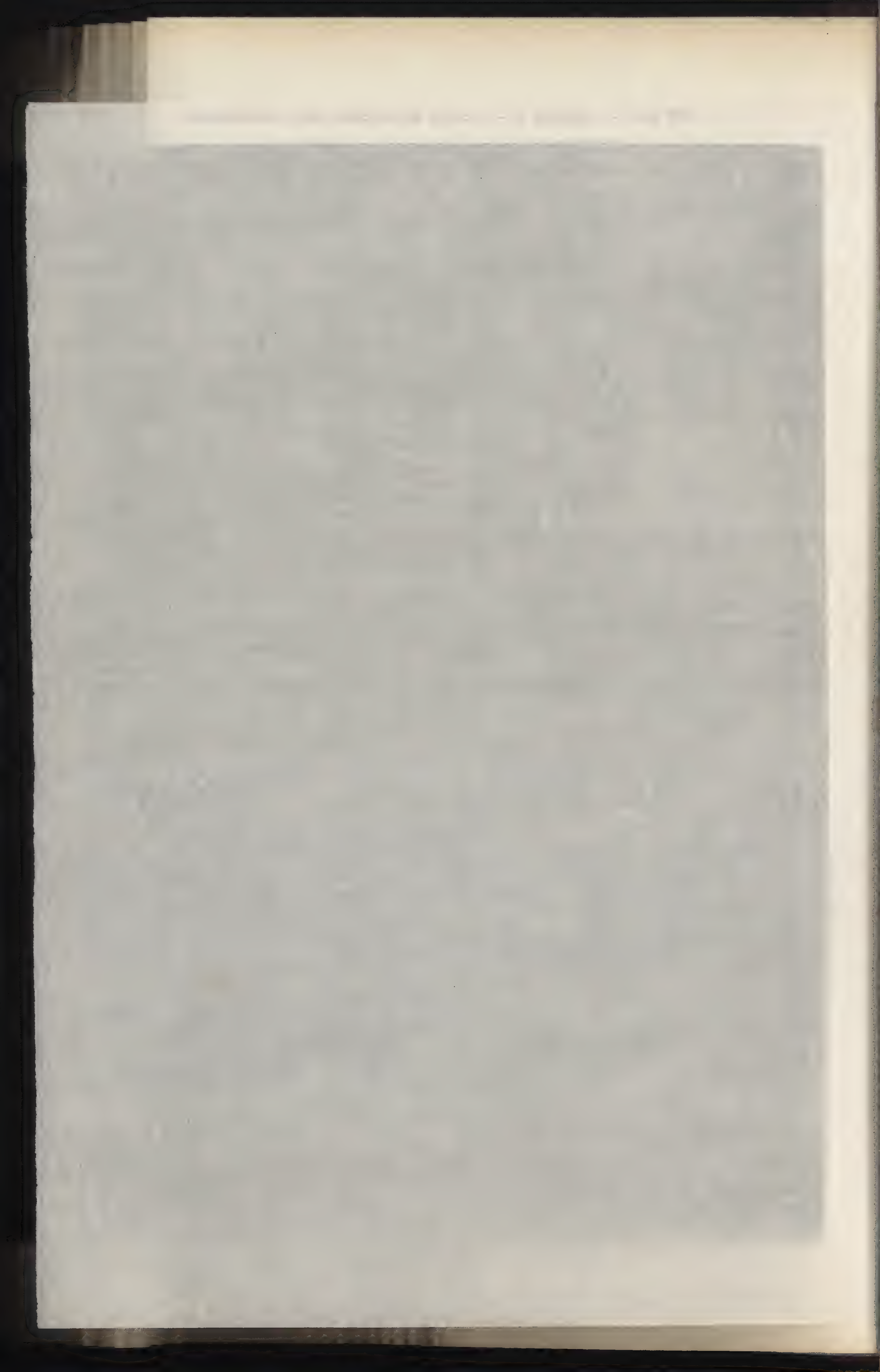
Dem eigenartigen Manne, der aus eigenster Bestimmung und ureigener Kraft die gewaltige Arminsäule im Teutoburger Walde zu Stande gebracht hat, ist hier selbst ein ehrenvolles Denkmal gesetzt worden. Es ist seinem Leben und Streben, dem begeisterten Träger des deutschen Gedankens, dem zähen Nationalromantiker, dem strebsamen Künstler geweiht. Durch alle Phasen seines Lebens wird er deswegen in 14 Abschnitten verfolgt, die ihn namentlich in Nürnberg, in Italien, in München, in Berlin, in Hannover, Göttingen und Detmold zeigen. Erst kurz vor seinem Tode vollendete er (1875) das Hermanns-Denkmal, zu dem er bereits 1841 den Grundstein gelegt hatte. Es war das Werk edelster Begeisterung, eines etwas herben, aber grofsen Charakters, eines talentvollen Bildhauers, der in einer für ihn passenderen Schule, als Italien sie ihm bot, zu einer noch vollendeteren und ausgeprägteren Kunstfertigkeit es gebracht haben würde, über die sechs der sehr anregend geschriebenen Biographie beigegebene Abbildungen das Urtheil erleichtern. A.

Von Fäh's »Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste« ist ein neues sehr reich und gut illustrirtes Heft (Lieferung VI und VII) erschienen, welches von der romanischen Kunst die Malerei, von der Gothik die Architektur, Plastik und Malerei trefflich behandelt. σ.





Musterung des „Mantels der hl. Elisabeth“ im Elisabethinerinnen-Kloster zu Klagenfurt.



Abhandlungen.

Der Mantel der hl. Elisabeth im Elisabethinerinnen-Kloster zu Klagenfurt.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII) und Abbildung.



Das mit einem Krankenspital verbundene Elisabethinerinnen-Kloster zu Klagenfurt in Kärnthen ist zwar eine verhältnifsmäfsig junge Gründung, deren früheste Anfänge nicht hinter das Jahr 1710 zurückgehen. Es birgt aber trotzdem in seiner Schatzkammer ein Gewandstück, das sowohl durch sein Alter und seine äufsere Beschaffenheit, als auch durch die legendarische Verbindung, in welche es mit der hl. Elisabeth von Thüringen gebracht worden ist, hervorragende Beachtung fordern darf. Bisher ist es ausschliefslich seine Bedeutung als Reliquie gewesen, welche die Aufmerksamkeit eingeweihter Kreise auf sie gelenkt hat. Die Klosterfrauen hüteten den Mantel als kostbarstes hinterlassenes Erbstück seiner einstmaligen Trägerin, und die mit dem Kloster befreundeten Personen betrachteten es als höchste Vergünstigung, wenn ihnen ein kleiner Abschnitt vom Mantel gegeben wurde, was allerdings, wie die Abbildung des ganzen Mantels (Sp. 197/98) zeigt, eine beträchtliche Verstümmelung des Ganzen, insbesondere vom oberen Rande rechts, zur Folge gehabt hat. Dagegen wurde dem Werthe, der dem Mantel als einem textilen Kunstwerke aus früheren Jahrhunderten zukommt, bisher, soviel mir bekannt, keine Beachtung geschenkt. In der kunstgewerblichen Litteratur findet er sich meines Wissens nicht erwähnt, und auch die vor zwei Jahren erschienene Kunsttopographie des Landes Kärnthen enthält ihn nicht verzeichnet. Ich verdanke die Kenntnifs von seiner Existenz der Frau Josephine Kenner, der Gemahlin des Regierungsrathes und Direktors des Münz- und Antikenkabinets an den Kaiserl. Hofmuseen in Wien, Dr. Friedrich Kenner. Dieselbe Dame vermittelte mir durch befreundete Personen den Zutritt zum Kloster, und das dankenswerthe Entgegenkommen der Klosterfrauen ermöglichte es mir, das ebenso ehrwürdige als kunsthistorisch bemerkenswerthe Gewandstück in Abbildung den hierdurch interessirten Kreisen zur Vorlage zu bringen. Die Lichtdrucktafel zeigt ein Stück des Seidenstoffes in gröfserem Mafsstabe. Leider gestatteten es meine Berufsgeschäfte nicht, dem Gegenstande so im Einzelnen nachzugehen, wie ich es ursprünglich beabsichtigte, und wie ich es für des Gegenstandes würdig und auch vielleicht nicht ohne Erfolg durchführbar gehalten hätte. Was ich also im Nachfolgenden biete, ist nicht die Frucht eines längeren Sonderstudiums, sondern blofs eine wesentlich deskriptive Abhandlung, bestimmt, den Leser über das Nothwendigste zu informiren.

Fassen wir zuerst den Gegenstand als solchen ins Auge. Dem Schnitt nach haben wir vor uns ein Pluviale; auffällig ist aber dabei das Fehlen der Prätexta und der Cappa, und das Vorhandensein der breiten Mittelborte. Der erstere Umstand legt in der That die Vermuthung nahe, dafs das Gewandstück ursprünglich nicht zu liturgischen Zwecken gedient hat, also wohl für profanen Gebrauch bestimmt gewesen sein mag. Die Mittelborte, eine typische sogen. Kölner Borte in der Art des XV. Jahrh., der ich bei meiner Untersuchung des Mantels leider zu wenig Beachtung geschenkt habe, ist gemäfs nachträglicher Mittheilung meines Freundes A. v. Jaksch, des rührigen Landesarchivarius von Kärnthen, moderne Arbeit und blofs aufgenäht, um den brüchig gewordenen Mittelbug des Mantels zu verhüllen, hat also mit der ursprünglichen Art der Verwendung nichts zu thun. Auch an anderen Stellen ist der Mantel im Laufe der Zeit schadhaft geworden, und wurden daselbst Stückchen des gleichen Stoffes eingesetzt, die offenbar zu diesem Behufe von den Rändern abgeschnitten worden sind; die Abgabe von kleinen Abschnitten der Reliquie an befreundete Personen und Klöster würde auch allein die grofsen Ausschnitte am oberen Rande kaum genügend erklären.

Das Muster des zum Mantel verwendeten Seidenstoffes ist schon seinem Grundschema nach merkwürdig; in der Sammlung mittelalterlicher Stoffe im k. k. österreichischen Museum findet sich kein einziges Stück, das sich damit ver-

gleichen liefse, und auch in den allgemein zugänglichen Publikationen ist mir ein ähnliches bisher nicht aufgestofsen. Das grundlegende Element der Dekoration sind Kreise, in versetzten Reihen vertheilt, und in vertikaler Richtung durch Bänder miteinander verbunden. Die Musterung der Kreise ist eine konzentrische und kehrt immer in der gleichen Weise wieder: zu innerst eine achtblätterige Rosette, um die sich ein Kranz von acht Spitzblättern legt, in den Zwickeln zwischen den Spitzblättern gleichfalls füllende Blätter. In dem äufsersten Kranze alterniren spitzblättrige Rosetten mit geschweiften ovalen Blättern. Die Umrahmung der Kreise bildet eine ungemusterte Zone, die sich dann, von Rundzacken begrenzt, als verbindendes Band zum nächsten Kreise fortsetzt, um auch diesen wieder in derselben Weise einzuschliefsen wie den ersteren.

Zwischen je zwei solcher Reihen Kreise, die durch ein Band untereinander verbunden sind, breitet sich nun ein besonderes Muster aus. Es wechseln dabei zwei Kompositionen reihenweise miteinander ab, die beide untereinander sehr verwandt sind. Das Gerippe bildet überall ein Doppelzweig, der aus einer Ecke zwischen Kreis und Band hervorbricht. Der eine Zweig geht nach oben und endigt in ein fünfspältiges, von mandelförmiger Kontur umschriebenes Blatt, der andere geht nach unten und endigt in ein ähnlich konturirtes, aber schräg projizirtes Blatt, dessen Füllung in einem aus Volutenkelch sich erhebenden und mit einem Blattkranz besetzten ovalen Kerne besteht. Dieses letztere Motiv, für welches namentlich der Volutenkelch charakteristisch erscheint, kennen wir schon von der hellenistischen Ornamentik her. Einige wollten als Vorbild dafür eine bestimmte südliche Pflanzenspezies, den *Dracunculus vulgaris* (Jakobsthal) erkennen. In der sarazenischen Kunst spielte das Motiv eine grofse Rolle, an persischen Teppichen insbesondere begegnen wir mannigfachen Derivaten desselben, für welche ich seiner Zeit die Bezeichnung „Kranzpalmetten" vorgeschlagen habe.

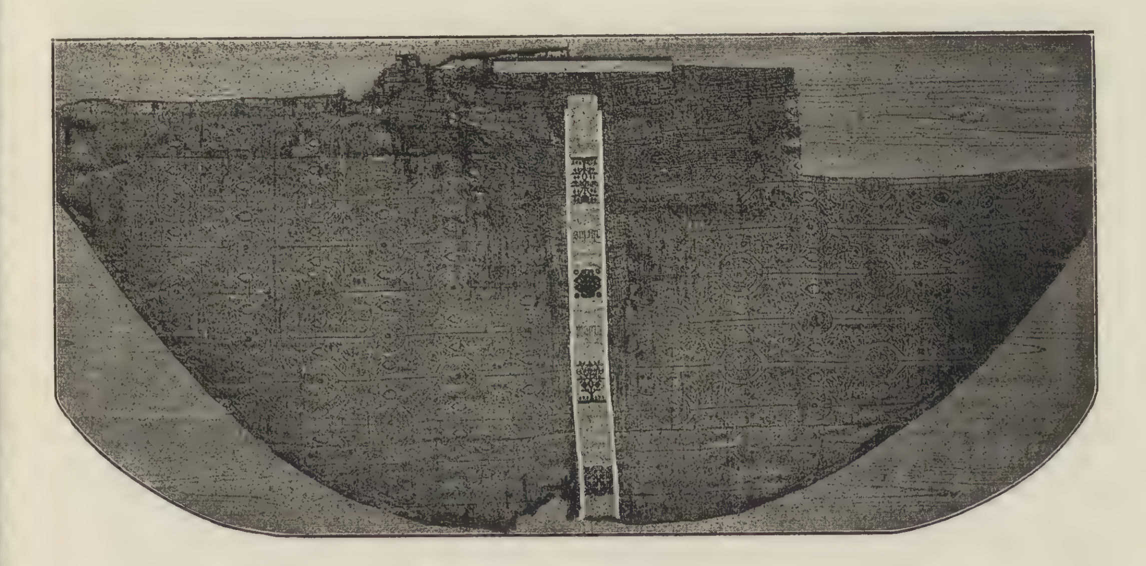
Während nun der eben beschriebene Doppelzweig an beiden Varianten, die das in Rede stehende Muster auf unserem Mantel aufweist, die gleiche Form zeigt, ist die Füllung dazwischen eine verschiedene, wenngleich nahe verwandte. Bestritten ist dieselbe beiderseits durch geflügelte Vierfüfsler und Vögel. Der Hauptunterschied besteht darin, dafs in der einen Komposition zwei Vierfüfsler und ein Vogel, in der anderen ein Vierfüfsler mit zwei Vögeln angebracht sind.

Fassen wir auf Taf. VIII den ersten vollkommen zur Abbildung gebrachten Kreis links oben ins Auge. Aus dem Winkel rechts unten, den der Kreis mit dem nach abwärts sich fortsetzenden Bande bildet, entspringt der oben beschriebene Doppelzweig. Rechts von dem oberen Zweige gewahren wir in aufrechter Stellung nach links schreitend, aber mit zurückgewendetem Kopfe einen geflügelten Vierfüfsler mit fuchsähnlicher Schnauze. Unter seinen Füfsen sitzt ein Vogel, in der gleichen Richtung, und ebenfalls mit zurückgewandtem Kopfe, auf der Palmette, in welche der untere Zweig ausläuft. Charakteristisch für diesen im allgemeinen taubenähnlichen Vogel sind drei grofse in Krümmungen endigende Schwanzfedern. Links vom unteren Zweig endlich sehen wir wieder einen geflügelten Vierfüfsler, diesmal nach rechts gewendet, den Kopf aber gleichfalls umgekehrt, mit breiter abgerundeter Schnauze, im übrigen ganz ähnlich wie der erstgenannte gebildet.

Die übrigen Einzelmotive der Füllung dieser ersten Komposition sind vegetabilischer Natur. Erstlich ovale geschweifte Blätter, wie wir deren schon in der Füllung der Kreise kennen gelernt haben, ferner sarazenische Halbpalmetten. Letztere finden sich in dem Raume zwischen dem Kreis, von dem wir ausgegangen sind, und dem oberen Zweige: zwei solcher Halbpalmetten mit Volutenansatz und langer aufwärts gekrümmter Spitze stofsen hier mit ihren Spitzen zusammen. Das Motiv der Halbpalmette mit Volutenansatz ist aus der antiken auch in die byzantinische und in die romanische Kunst übergegangen; was dasselbe im vorliegenden Falle als sarazenisch charakterisirt, ist das Zusammenstofsen mit den Spitzen, deren eine die andere durchschneidet, also ein anaturalistischer Zug, welcher bekanntlich das besondere Charakteristikum der sarazenischen Blumenranken-Ornamentik bildet. Die Halbpalmette kehrt unten noch einmal wieder an der Kranzpalmette, in welche der untere Zweig ausläuft; hier unterscheiden wir deutlich die drei Glieder, auf die sich das Motiv in der sarazenischen Kunst in der Regel reduzirt zeigt: Volutenansatz, krönende Spitze und dazwischen ein drittes Blättchen als Zwickelfüllung des durch die beiden ersteren gebildeten Kelches.

Gehen wir von der beschriebenen Komposition abwärts, so gelangen wir zur zweiten Va-

riante dieses Füllmusters. Der Doppelzweig bildet auch hier die Grundlage, die vegetabilischen Füllungen sind ebenfalls die gleichen, nur vermehrt um eine der besprochenen Halbpalmetten. Von Lebewesen gewahren wir links oben einen geflügelten Vierfüfsler, mit dem breiten und runden Kopf wie der an zweiter Stelle genannte der erstern Variante, hier aber mit einer deutlichen Krone bedeckt. Darauf folgt ein Vogel mit erhobenen Schwanzfedern, der auf der Kranzpalmette des unteren Zweiges sitzt. Die Gestalt des Vogels läfst am ehesten an einen Hahn denken; wahrscheinlich haben wir es in der ersten Variante an der gleichen Stelle mit demselben Vogel zu thun. Die naheliegende Analogie mit dem chinesischen Phönix scheint nicht zuzutreffen, weil dieser durch vier Schwanzfedern ausgezeichnet ist. Rechts vom unteren Zweige ist an die Stelle des Vierfüfslers der ersten Variante ein Vogel getreten, dem Aussehen nach vermuthlich ein Papagei, in der typischen Haltung mit umgewandtem Kopfe, einen Ring am Halse.



Wir fragen natürlich nach Ort und Zeit der Entstehung des also beschriebenen Stoffes. Abendländische Entstehung scheint uns ausgeschlossen; die Einzelmotive können zwar an und für sich ebenso gut für byzantinischen wie für sarazenischen Ursprung geltend gemacht werden, doch habe ich schon bei der Erwähnung der Halbpalmetten betont, dafs mir daran der spezifisch sarazenische Dekorationsgeist entgegenzutreten scheint. Das Grundschema der Dekoration steht zwischen dem früheren abgezirkelten, in Kreisen, Polygonen u. s. w. sich bewegenden, und dem späteren mit umrahmungslos wiederkehrenden Kompositionen mitten inne. Die Grundlinien des Musters sind geometrisch: Kreise und vertikale Bänder, die Füllungen dazwischen hingegen freie. Die Zeit, in welcher die bezügliche Stilwandlung sich vollzog, umfafst hauptsächlich das XIII. Jahrh.; vielleicht ist auch das XII. bereits daran betheiligt. Daraus ergibt sich ungefähr die Zeitstellung unseres Mantelstoffs.

Dieses Ergebnifs unserer Untersuchung der Zeitfrage liefse sich also mit der Tradition welche den Mantel der hl. Elisabeth von Thüringen zuweist, sehr wohl vereinigen. Worauf gründet sich nun diese Tradition und wie weit läfst sich dieselbe zurückverfolgen? Das einzige dokumentarische Zeugnifs hierfür, welches das Elisabethinerinnen-Kloster zu Klagenfurt dermalen besitzt, ist ein Schriftstück, das seinem Schriftcharakter nach nicht hinter die erste Hälfte unseres Jahrhunderts zurückgeht und das nach einer Abschrift, die mir Landesarchivar v. Jaksch zu besorgen die Freundlichkeit hatte, folgendermafsen lautet: „Der Mantel der hl. Elisabeth, unserer Ordensmutter, ist nach dem Tode der Erzherzogin Marianne als kostbares Erbe in unser Kloster gekommen. Wie ihn die selige Erzherzogin überkommen hat, darüber ist nichts Schriftliches vorhanden. Wahrscheinlich ist er durch die heiligmäfsige Erzherzogin Elisabeth verwittwete Königin von Frankreich und Stifterin des Klarissenklosters in Wien an den kaiserlichen Hof gekommen. Es wäre aber auch möglich, dafs er

schon durch Kaiser Friedrich, welcher bei der Erhebung des heiligen Leibes der hl. Elisabeth gegenwärtig war und eine kostbare Krone zum Opfer brachte, an den kaiserlichen Hof gekommen wäre, wo gewifs schriftliche Urkunden hierüber vorhanden sind."

Die hierin enthaltenen Winke sind keineswegs zu verachten, und es wäre in der That möglich, dafs bei näherer Verfolgung derselben sich Bestimmteres über den früheren Verbleib des Mantels ermitteln liefse. Soweit die Regesten von Urkunden kunsthistorischen Inhalts aus den Zeiten Kaiser Friedrichs III. und der Erzherzogin Elisabeth, Wittwe König Karls IX. von Frankreich, bisher vorliegen, findet sich darin keinerlei Erwähnung von dem Mantel: weder im I. und IV. Bande des Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, wo die Regesten aus Kaiser Friedrichs III. Zeit, noch im XIII. Bande, wo einige auf die Erzherzogin Elisabeth und ihre Stiftung des Klarissenklosters in Wien bezügliche Regesten abgedruckt sind. Es ergab sich mir hieraus, sowie aus mündlichen Besprechungen mit Custos Dr. Zimermann, dem in dieser Materie bestbewanderten Herausgeber jener Regesten, dafs die Verfolgung der in obigem Citate gewiesenen Spuren mehr Zeit in Anspruch nehmen würde, als mir und wohl auch den meisten meiner Berufsgenossen zu derlei Zwecken zur Verfügung steht. Man wird einfach abwarten müssen, bis die Herausgabe der Regesten weiter vorgeschritten sein wird, wenn nicht etwa inzwischen ein glücklicher Zufall unerwartetes Licht in die Sache bringt.

Eines scheint aber augenblicklich sicher gestellt. Der Mantel ist nicht ein uraltes Inventarstück des Landes Kärnthen, deren dieses allerdings eine ganz stattliche Reihe besitzt, sondern erst als Geschenk der Erzherzogin Marianne, Tochter der Kaiserin Maria Theresia dahin gekommen. Diese Erzherzogin hatte die letzten acht Jahre ihres Lebens, von 1781 bis zu ihrem am St. Elisabethstage des Jahres 1789 erfolgten Tode, zu Klagenfurt in engster Verbindung mit dem von ihr überaus geförderten und auch zum Universalerben eingesetzten Elisabethinerinnen-Kloster zugebracht. Die Oberin, welche diese ganze Zeit hindurch dem Kloster vorstand, Namens Xaveria Gasser, hat im Jahre 1794 zu Salzburg eine »Geschichte des Elisabethiner-Klosters zu Klagenfurt, in welchem die durchlauchtigste Erzherzogin von Oesterreich Marianne bis an ihr seliges Ende gelebt hat«, im Druck erscheinen lassen. Der Mantel findet sich darin zwar nicht ausdrücklich erwähnt, wohl aber Geschenke der Erzherzogin, die sie noch vor ihrer Niederlassung in Klagenfurt dem Kloster gemacht hatte, und worunter auf S. 35 „einige Ueberbleibsel der Heiligen" (die der hl. Elisabeth) genannt sind. Bei dieser Gelegenheit, zwischen den Jahren 1764 und 1780, und nicht erst nach dem Tode der Erzherzogin, über deren Hinterlassenschaft an das Kloster Xaveria Gasser auf S. 132 ihres Buches ausführlich berichtet hat, ohne den Mantel der hl. Elisabeth zu erwähnen, wird der letztere in das Kloster der Elisabethinerinnen zu Klagenfurt gelangt sein. Die Umstände, unter denen er in den Besitz der Erzherzogin Marianne gekommen ist, bleiben noch aufzuklären. Die Tradition, welche den Mantel der hl. Elisabeth zuweist, kann dermalen zwar nicht als eine verbürgte bezeichnet werden, doch hat anderseits der Befund desselben gemäfs der oben gegebenen Beschreibung auch nichts zu Tage gefördert, was der Tradition direkt widersprechen würde. Von kunsthistorischem Standpunkte ist der dazu verwendete Seidenstoff von grofsem Interesse sowohl seiner Seltenheit als auch seines an der Grenze zweier Stilepochen sich bewegenden Musters halber.

Zum Schlusse noch einige Anmerkungen über die Farbe. Die Gesammtresultirende ist ein dunkles unbestimmtes, ins Bräunliche spielendes Blau. Die auf dem Lichtdruck hell gerathenen Stellen sind im Original Gold, wobei allerdings das Metall gröfstentheils schon abgerieben und der bräunliche Grundfaden stehen geblieben ist. Daneben spielt Blau und Grün die Hauptrolle, endlich ist ein spärlich angebrachtes Roth zu vermerken. — In demselben Kloster zu Klagenfurt befindet sich auch der Nachlafs der Erzherzogin Marianne an kunstgewerblichen und kulturhistorisch interessanten Gegenständen, welche die Klosterfrauen zu einem besonderen Museum vereinigt haben. Da fast alles dies aus dem XVIII. Jahrh. stammt, überrascht es um so mehr, ein so bedeutsames Textilwerk aus dem hohen Mittelalter, wie den beschriebenen Mantel, darunter zu finden.

Wien. A. Riegl.

Ueber Gewölbescheiben.

Mit Abbildung.



Man kann den Kunsthistorikern keinen Vorwurf daraus machen, wenn sie die mittelalterlichen Baudenkmäler aus dem Gebiete des Ziegels nur nebenher besprechen, da die aus letzterem hergestellten Werke einzig bezüglich des Grundrisses und der Verhältnisse eine Vergleichung mit denen aus gehauenem Stein zulassen. Der Backstein erlaubte namentlich nicht, die Vortheile der konstruktiven Prinzipien des gothischen Stils im Aufbau völlig auszunutzen, und ebensowenig gestattete er eine feinere Ausgestaltung der architektonischen Glieder und des Ornaments. Es ist aber anziehend genug, die Art und Weise zu verfolgen, wie die alten Meister im Niederlande gesucht haben in ihren Werken jenen Schmuck zu ersetzen, welcher mittelst gebrannter Steine nicht zu schaffen war. Von einer solchen Anordnung soll hier berichtet werden.

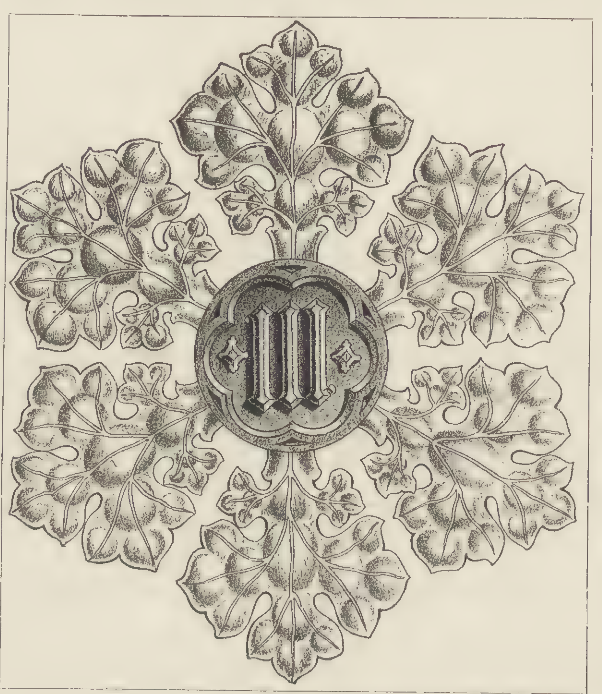
Im Gebiete des Hausteins wurden die Schlufssteine der Gewölbe in ebenso reicher wie sinniger Weise mit figürlichem Schmucke oder anderem Ornamente, meist Laubwerk, ausgestattet und in späterer Zeit zum Theil sogar in ungehöriger Weise zu den sogen. Abhänglingen *(pendants)* ausgestaltet. Dort, wo man auf die Anwendung des Ziegels beschränkt war, hat man statt des Schlufssteines einen Ring von gleichem Profil wie die Rippen des Gewölbes gemauert und also jenen ersetzt oder aber, und zwar früh, Schlufssteine aus einer Gufsmasse hergestellt, aus welcher man das Ornament ausschnitt. Es hat aber, wie es scheint, das Eine so wenig wie das Andere befriedigt, und ist man also darauf verfallen, die ganz schlichten Schlufssteine zu durchbohren und unter denselben hölzerne geschnitzte, bei bescheidenern Mitteln nur bemalte, runde Scheiben anzubringen. Dergl. Scheiben sieht man z. B. noch in Lübeck und Stralsund, wo sie mit Wappenschilden, vermuthlich derjenigen, welche die Gewölbe herstellen liefsen, geschmückt sind; an den meisten Orten aber sind sie untergegangen oder, wo das nicht der Fall ist, wenigstens nicht in der reichen Ausgestaltung erhalten, wie sie unsere Abbildung zeigt. Dieselbe stellt eine Gewölbescheibe dar, welche sich bis 1878 im Chore der Kirche des Klosters der Predigerbrüder, des „Schwarzen Klosters“, in Wismar befand.

Der aus dem Achtecke geschlossene Chor, vier Gewölbe lang, hat eine Weite von 11,15 *cm* und ist 21 *m* hoch und mit Kreuzgewölben überspannt, welche, wie durchgehends im Gebiete des Ziegels, geputzt waren, während die Wände, sicher wenigstens vom Kaffsimse aufwärts, sich im Rohbau zeigten. Die Gurten und Rippen setzten auf Büsten, die im Schiffe auf einfach mehrseitigen Kragsteinen aus Gufsmasse auf, auf deren Flächen auf schwarzem Grunde Blätter ausgespart waren. Die Rippen waren entweder grün oder schwarz, in jedem Gewölbe so bemalt, dafs eine schwarze Rippe sich mit einer grünen kreuzte, und die Gurtbögen — von gleichem Profil wie die Rippen — in der einen Hälfte, d. h. vom Kragstein bis zum Scheitel, schwarz, in der anderen grün waren, derartig, dafs die grüne Hälfte von zwei schwarzen Rippen, die schwarze von zwei grünen flankirt wurde. Die Platte neben der Hohlkehle, in welcher der birnförmige Stab liegt, war weifs gestrichen.

Die Kappen der Gewölbe stofsen unvermittelt gegen die Wände. In einem Abstande von diesen von 2 *cm* und in gleicher Entfernung von den Gurten und Rippen war jede Kappe mit einem 3 bis 4 *cm* breiten, lebhaft rothen Streifen eingefafst, welcher abwechselnd mit Knötchen und krappenartigen Blättchen besetzt war und neben dem Scheitel der Gurtbogen wie der Schildbogen in eine stilisirte Lilie auslief. Die Gewölbedekoration in dem um ein Weniges älteren, mit dem Chore gleichhohen Mittelschiffe der Kirche war dieselbe; die seiner Seitenschiffe unterschied sich aber dadurch, dafs die Birnstäbe der Rippen anders als die Hohlkehlen, jene schwarz, diese grün, und umgekehrt, bemalt und dafs statt der blättchenartigen Krappen solche in Kohlblattform angeordnet waren.

In diesen Seitenschiffen befanden sich aber einfach rechteckige und undurchbohrte Schlufssteine und also keine Gewölbescheiben wie im Chore und im Mittelschiffe, in welch letzterem aber freilich schon mehrere fehlten. Diese Scheiben bestanden aus hölzernen, am Rande $6^1/_2$ *cm* starken und 68 *cm* im Durchmesser haltenden kreisrunden Platten, die aus einem Stück angefertigt waren. Ihre Flächen waren vertieft und meist plastisch verziert. Auf einer war die Madonna in halber Figur dargestellt, auf einer zwei-

ten (unsere Abbildung zeigt sie) ein m, drei zeigten Rosen, und bei zweien wölbte sich blofs der Grund gegen die Mitte hin vor. Ein Kranz von sechs flachen Bogen fafste die Scheiben ein. In den Rand waren mittelst Zapfen, 6 *cm* lang, 7 *cm* breit und 3 *cm* stark, grofse Blätter — *lovere,* Läuber — von 83 *cm* Länge und 86 *cm* Breite derartig eingelassen, dafs ihre Spitzen sich gegenüber dem Ansatze etwas senkten. Diese Blätter waren bei jeder der Scheiben mehr oder minder verschieden gestaltet. Zur Befestigung an der Scheibe, zu welcher die Zapfen nicht genügen konnten, dienten ziemlich dünne, auf der Rückseite angebrachte Streifen Eisen, 35 *cm* lang und $3^1/_2$ *cm* breit. Auf der Mitte der Scheibe, hinten, war mittelst vier 27 *cm* langen und $2^1/_2$ *cm* breiten Laschen eine 60 *cm* lange und $2^1/_4$ *cm* starke eiserne Stange befestigt, diese durch den durchbohrten Schlufsstein gesteckt und oberhalb desselben, im Dachraume, durch ein Splint festgemacht.



Diese Gewölbescheiben waren nun nicht etwa schlechthin aus Holz geschnitzt oder blofs mit Gold und Farbe staffirt, sondern die runden Scheiben theils vergoldet, theils bemalt, die Blätter aber vollständig vergoldet. Die Ausführung war eine ausnehmend sorgfältige, man könnte sagen: unnöthig sorgfältige, indem z. B. der rothe Grund der Muttergottes mit schwarzen Röschen verziert war, was man in der Höhe von 21 *m* unmöglich wahrnehmen konnte, während allerdings die rothe Färbung der Bogenzwickel sowie der seitlichen Flächen der Bogen nicht überflüssig war. Ohne Zweifel sind die so glänzend ausgestatteten Scheiben gegenüber den rothen Wänden und der ernsten Dekoration der Gewölbe von bedeutender Wirkung gewesen.

Da der Chor 1397 geweiht worden ist, so wird man keinen Anstand zu nehmen brauchen, die besprochenen Gewölbescheiben der gleichen Zeit zuzuschreiben, zumal der Stil solcher Datirung nicht widerspricht. Sie wären demnach 500 Jahre alt, und da ist es kein Wunder, dafs beim Herunternehmen und auf dem Transport namentlich vom Blattwerk Vieles zu Grunde gegangen ist; denn da die Kirche 1878 wegen Baufälligkeit abgebrochen und der Chor zu Zwecken der Schule eingerichtet wurde, so konnten die Scheiben an ihrem Platze nicht erhalten bleiben. Die drei mit Rosen geschmückten sind, jedoch ohne Blätter, in der Marienkirche im Umgange angebracht, während die übrigen in der städtischen Sammlung deponirt sind.

F. Crull.

Kreuzkapellchen zu Gnojau, Kreis Marienburg (Wpr.).

Mit 6 Abbildungen.



as „Herrgottshäuschen", wovon wir Sp. 207/8 Abbildung bringen, steht unweit Marienburg beim Dorfe Gnojau an einer Wegetrennung.

Bauwerke dieser Art haben sich aus dem Mittelalter nicht allzuhäufig erhalten. Hier in den Ostprovinzen, wo ausschliefslich der Backsteinbau herrscht, liefsen sich bisher nur vier Beispiele nachweisen, von denen wieder das Gnojauer bei weitem das anziehendste ist, denn es ist besonders reich gestaltet, beweist durch seine Erhaltung die grofse Bestandfähigkeit einer guten Backsteintechnik und hat für die Nachforschung den Vortheil, dafs es — seit einigen

hundert Jahren aufser Brauch stehend — noch viel von seiner ursprünglichen Einrichtung erkennen läfst. Es hat 1,90 *m* im Geviert, mifst bis zur obersten Spitze 6,30 *m* und enthält zwei Geschosse, welche ihre Hauptöffnungen dem spitzen Winkel der Wegescheide zukehren.

Zum Unterbau führt ein niedriger Eingang. Die Spuren eines Verschlusses — einer Thür, eines Gitters — fehlen gänzlich. Im Pfeiler rechts von der Oeffnung ist ein Holzrahmen eingemauert, welcher oben einen Blechbeschlag mit Münzeinwurf zeigt. Das Schiebkästchen dazu — der Spendensammler — ist nicht mehr vorhanden. Die erwähnte Eingangsöffnung liegt ihrerseits in einer gegliederten, im gekehrten Spitzbogen überdeckten Wandblende. Rechts und links über dieser Blende sind viereckige Nischen ausgespart, die wohl zum Hineinstellen von Blumenschmuck dienen sollten.

Das Innere des Unterbaus schliefst mit einem zierlichen Gewölbe, doch setzen dessen scharfe Grate recht unvermittelt über vier Eckvorlagen auf. Gewölbe und Wände sind in einer etwas handwerksmäfsigen Weise, aber doch wirkungsvoll mit Blättern und Ranken bemalt. Neben dem Schlufsstein des Gewölbes scheint ehemals ein Haken gesessen zu haben, doch wohl zum Aufhängen eines Lämpchens. Auf der Rückwand befand sich eine Nische; leider aber ist hier das Mauerwerk muthwillig ausgebrochen, so dafs nicht mehr festgestellt werden kann, ob sich an dieser Stelle ein Altärchen angebaut befand, wie das bei solchen Bauwerken wohl vorkommt.

In beiden Seitenmauern des Räumchens befinden sich kreisrunde Löcher, durch welche von den getheilten Wegen her der Einblick möglich war und vielleicht Nachts dem Wanderer das Licht entgegenschimmerte. Auch diese beiden Seiten sind nach aufsen mit Nischenwerk umschlossen, und sogar noch besonders ausgeziert mit gothischem Nasenwerk, welches etwas urwüchsig aus dem Mörtelgrund herausgeformt ist.

Der Unterbau schliefst aufsen mit Putzfries und zierlichem Gesims ab. Darüber baut sich ein zweites Geschofs auf, welches tonnenförmig überwölbt ist und sich nach vorn im Rundbogen öffnet. Diese Oeffnung ist in halber Höhe durch einen Flachbogen getheilt, welcher keine konstruktive Bedeutung hat und daher nur dem Zweck dienen konnte, durch Zerlegung der Oeffnung die Gelegenheit zur Aufstellung von Bildwerk zu vermehren. Der Raum dahinter ist schmucklos, nur nach einer Seite hin besitzt er zwei schmale Lichtschlitze, welche allenfalls gestatteten, hinter dem Bildwerk zu hantiren.

Ueber das obere Gewölbe ist in spitzbogiger Form ein zweiter Gewölbering gelegt, welcher zugleich den Dachschutz abgibt. Auf der Traufseite unterbrechen drei zinnenartige Pfeilerchen die Dachgewölbefläche und auf der Firstmitte erhebt sich eine reichere Abschlufskrone.

Nachrichten über die Errichtung des Bauwerks fehlen. In späteren Visitationen wird es als Kreuzkapellchen erwähnt. Seinen Formen nach entstand es um die Zeit von 1400. — Seit beinahe 500 Jahren ist nun an demselben nichts gebessert und n o c h stehen — abgesehen von einigen gewaltsamen Eingriffen unten — alle Bautheile fest da, selbst die aus einzelnen Backsteinen zusammengesetzten leichten Krönungen! Wer möchte solche Widerstandskraft u n s e r n Maschinensteinen und künstlichen Cementen zutrauen?! Vor solchem Stück mittelalterlichen Ziegelmauerwerks mufs uns der Neid aufgehen um die sorglose Zuverlässigkeit der früheren einfachen Baustoffe, und man könnte der Patentsucht gram werden, welche uns auch auf diesem Gebiete mit immer neuen Erfindungen und Geheimmitteln beglückt und selbständiges Denken, natürliche Sicherheit damit im Handwerk oft untergräbt.

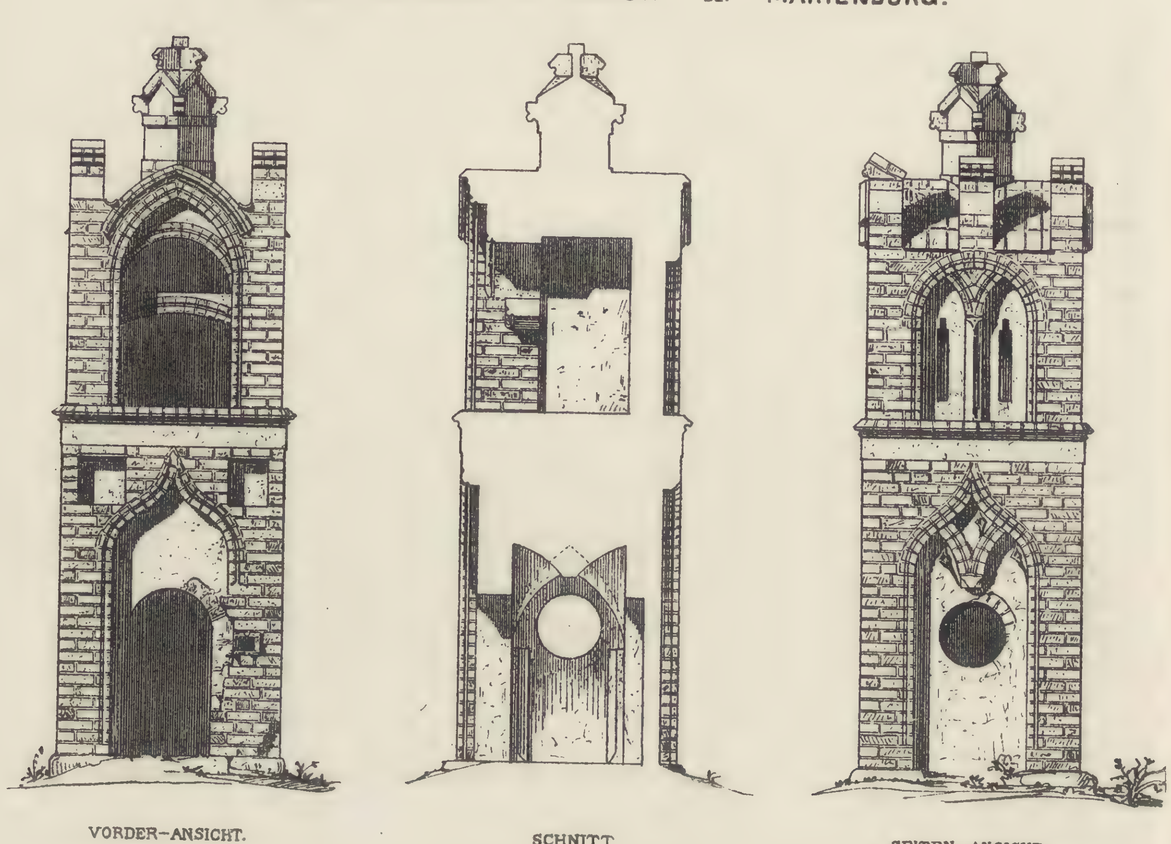
Auch in den Formen ist alles mit den einfachsten Mitteln erreicht: nur drei Arten Formsteine, gewifs Ueberbleibsel von einem grösseren Bau, finden sich verwendet und gewifs stammt das ganze Werk aus bescheidener Handwerker Erfindung.

Man sieht, wie Bedeutendes im Mittelalter die Maurerkunst zu leisten vermochte und wie jene Zeit auch in diesem Zweig in Folge ihrer handwerklichen Tüchtigkeit unserm gepriesenen Zeitalter an künstlerischer Erfindung und an dauerhaften und doch b i l l i g e n Leistungen vielfach überlegen war; — denn der Erfahrungsschatz, welchen früher jedes Mitglied einer Kunst- und Handwerksgemeinschaft erbte, mufs jetzt beinahe für jede Einzelaufgabe von neuem erworben werden.

Das ehrwürdige Denkmal verdient alle Theilnahme. — Es gibt ein anmuthiges Bildchen ab: dieser schönrothe, theilweise mit Mosen versilberte Backsteinbau unter den schattenden Bäumen.

Marienburg. S t e i n b r e c h t.

WEGE-CAPELLE ZU GNOJAU BEI MARIENBURG.



VORDER-ANSICHT. SCHNITT SEITEN-ANSICHT.



UNTERER GRUNDRISS. OBERER GRUNDRISS.

Gedanken über die moderne Malerei.

II.



elches ist der Zweck der Malerei? Darauf giebt eine besondere Schule der Naturalisten eine andere scheinbar sehr klare und konkrete Auskunft. Ihre Devise lautet: Die Malerei hat nach Wahrheit zu streben und das Wahre wahr darzustellen. Diese Devise hat eine verborgene polemische Spitze, welche in dem Schlagwort sich zeigt: Nicht Schönheit, sondern Wahrheit.

Das Wort von Schiller: „Das Schöne ist die Ineinsbildung des Realen und Idealen" enthält in bündigster Fassung eine ganze Aesthetik und verurtheilt jede exklusiv reale Kunstrichtung. Aber freilich nur unter der Voraussetzung, dafs die Kunst es wirklich mit dem Schönen zu thun und auf Schönheit abzusehen hat. Gerade dies aber, sagen die Vertreter dieser Richtung, ist eine unberechtigte Voraussetzung. Das Schönheitsprinzip ist eine *petitio principii*, kein Prinzip. Dafs Schönheit Seele und Ziel der Kunst sei, ist nichts als ein unbegründeter und grundlos fortgeschleppter Irrthum. Nicht Schönheit, sondern Wahrheit. Die stolze Fahne der Wahrheit soll die moderne Malerei zu neuen Siegen führen. Man schaut mitleidig auf die alte Malerei herab und nennt die Anhänger der alten Schule „Schönmaler" mit der schlimmen Nebenbedeutung von Schönfärber, und man klagt sie an, dafs sie in den weichen Umarmungen der Schönheit die Wahrheit vernachlässigt haben.

Die Wahrheit, — wenn dieses Wort im Vollsinn genommen würde, könnte es ja in der That ein herrliches Ziel der Malerei bedeuten; aber man entdeckt alsbald, in welchem Sinne dasselbe gemeint ist. Man stöfst sofort auf eine höchst bedenkliche Begriffsverwirrung. Was diese anstreben, ist nicht die Wahrheit, sondern die Wirklichkeit und zwar wieder nur die Wirklichkeit der fünf Sinne, so dafs wir vor dem alten Irrthum stehen. Wirklichkeit ist noch nicht Wahrheit. Wahr wird die Wirklichkeit erst dadurch, dafs ich sie geistig erfasse, erkennend durchdringe, sie in meinen Wahrheitsbesitz aufnehme, Andere von ihrer Wahrheit überzeuge und dadurch sie in den Wahrheitsbesitz Anderer einfüge. Damit fällt die künstlich konstruirte Identität zwischen Wahrheit und Realität, die künstlich aufgerichtete Trennungswand zwischen Wahrheit und Idealismus, aber auch der künstlich geschaffene Widerspruch zwischen Wahrheit und Schönheit. Es mag richtig sein, dafs mitunter die frühere Kunst im Streben nach Schönheit in Konflikt kam mit der Wahrheit, dafs eine Schönheit angestrebt wurde in kraftlosem, weichlichem Sinn von Lieblichkeit, Anmuth, dafs man ihr Wesen in Aeufserlichkeiten, in reizendem Spiel der Formen suchte, in unbefugtem Ausschlufs starker Kontraste, in unwahrer Abschwächung der Wirklichkeit, in unnöthigem Abschliff ihrer Ecken. Aber sobald man dem Wort Schönheit sein Mark beläfst, ist es total unrichtig, dafs das Streben nach Schönheit an sich der Wahrheit zu nahe trete; die eigentliche künstlerische Schönheit hat die Wahrheit zur Voraussetzung; das Unwahre kann nicht künstlerisch schön sein.

Einen Beweis erbrachte man dafür, dafs die alte Kunst die Wahrheit vernachlässigt habe; ihr Vorübergehen am Unschönen, Widerwärtigen, Häfslichen in der Natur und Menschenwelt. So hat die extreme Schule des Impressionismus alle ihre Kräfte eingesetzt, um dieses Versäumnifs nachzuholen und einen förmlichen Kult des Häfslichen inaugurirt. Das ist entschieden die seltsamste Erscheinung in der ganzen neueren Geschichte der Malerei, der nichts Analoges aus früherer Zeit an die Seite gesetzt werden kann. Seit einem Jahrzehnt können wir keine Gemäldeausstellung mehr besuchen, ohne Bildern zu begegnen, welche das Verkrüppelte, Verkrümmte, Abstofsende in Natur- und Menschen-Erscheinungen, die ekelerregenden Anblicke von Krankheit, Siechthum, moralischer und physischer Herabgekommenheit, die verblödenden und verthierenden Einflüsse und Wirkungen von Schuld und Laster, von Kretinismus und Idiotismus so brutal wahr wiedergeben, dafs es den ganzen leiblichen und geistigen Menschen erfafst und wie Brechreiz schüttelt.

Nun hat ja das Häfsliche seine Stellung und Berechtigung in der darstellenden Kunst, und eine Naturdarstellung und Lebensschilderung, die ihm ganz aus dem Wege gehen wollte, müfste mit Glacéhandschuhen und auf Stelzen durchs Reich der Wirklichkeit schreiten. Das Häfsliche ist überall da am Platze, wo ein vernünftiger Zweck es fordert und ruft, wo es dem

Schönen und Guten zur Folie dient, wo es durch seinen Gegensatz klärend, heilsam abschreckend wirkt, wo es als Nichtseinsollendes betont, oder wo der auch in ihm mitunter noch liegende Humor ihm abgewonnen wird. Wenn aber jene Meister durch das Prinzip der Wahrmalerei zum ausschliefslichen Dienst des Häfslichen verpflichtet zu sein meinen, wenn sie das Häfsliche um seiner selbst willen und für sich allein nachbilden, so liegt darin doch eine gräfsliche Verirrung und ein abscheulicher Götzendienst, nur noch vergleichbar jener grausenhaften Vorliebe der herabgekommensten heidnischen Religionen für das Monströse und Scheufsliche. Ist denn, so mufs man sie fragen, das Häfsliche allein wahr? oder eignet ihm ein höherer Grad von Wahrheit? Und fühlen diese Maler nicht, dafs sie auch hier im Streben nach Wahrheit unwahr werden, das Häfsliche in der Natur noch überhäfslichen, weil sie es ungemischt darstellen, für sich aus dem grofsen Tableau des Lebens ausschneiden, während es in der Wirklichkeit nie ganz unvermischt auftritt, immer noch eine gewisse Ausgleichung und Versöhnung findet? Die Natur und Wirklichkeit quält uns nicht und ekelt uns nicht an durch den Anblick des Häfslichen, wie diese Kunst; sie zeigt es uns in der Umgebung von Anderem, sie zeigt es uns in anderer Beleuchtung, sie nöthigt uns nicht, den Blick darauf zu bannen, sie erlaubt uns, darüber wegzusehen. Diese Kunst thut uns Gewalt an, sie nöthigt uns das Häfsliche auf, sie reibt es uns derb unter die Nase![5])

Und nun mufs leider gesagt werden, dafs auch die oben belobte Volksthümlichkeit unserer modernen Malerei, ihre Herablassung zum Niedrigen, zum Elend, zu Arbeit und Noth, ihre Vorliebe für den vierten Stand zum guten Theil blofs in dieser Geschmacksverirrung ihr treibendes Motiv hat und dadurch an Werth verliert, ja geradezu bedenklich wird. Nicht die Liebe zum armen Mann, nicht das Mitleid mit dem hungernden Sklaven der Maschine bewegt sie, sich in diese von Schmutz und Elend starrenden Tiefen hinabzubegeben, sondern die Freude am Häfslichen. Und nun schildert sie das Häfsliche, das sie hier findet, mit solcher Gefühllosigkeit und Rücksichtslosigkeit, dafs wahrlich dadurch die soziale Frage nur verschärft werden kann. Dieses „sozialistische Elend in Oel" kann das der Wirklichkeit nur vergröfsern, nichts zu seiner Linderung beitragen. Die Sozialdemokratie könnte sich keine andere Kunst wünschen; diese schafft Wasser auf ihre Mühle und ist eins mit ihr in dem Bestreben, die Unzufriedenheit künstlich zu vermehren. Wenn auch hier keine andere Tendenz waltet, als die Wirklichkeit so genau als möglich wiederzugeben, so macht sich die Kunst geradezu eines Verbrechens schuldig; sie macht mit ihren grellen und scharfen Farben die soziale Krankheit noch akuter; sie treibt den schändlichsten Wucher, der je an der Noth des Nebenmenschen sich versündigt hat. Das heifst aus der Armuth, dem Elend, dem Hunger Anderer Farben reiben und den Jammer des Nebenmenschen ausbeuten, um Aufsehen zu erregen und Geld zu machen.

Doch es ist nicht nöthig, diese Richtung mit besonderem Nachdruck zu bekämpfen. Sie ist im Rückgang begriffen; die Dutzende solcher Bilder sind auf ein Dutzend in jeder Jahresausstellung zusammengeschwunden. Bedauern mufs man nur, dafs diese Bekehrung nicht die Frucht besserer Einsicht und Erkenntnifs und wahrer Reue ist, sondern eigentlich nur durch den Hunger bewirkt wurde. Das Volk, das Publikum hat diese Kunst zum Hungertod verurtheilt; sie fand keine Käufer. Man mochte zu ihrer Rettung und Empfehlung noch so künstliche Sophismen spinnen; dafs ja noch gar nicht ausgemacht sei, was schön sei, dafs das ja ein sehr dehnbarer Begriff sei, dafs das Häfsliche das Salz des Kunstschönen sei, man mochte mit den Hexen in Shakespeares Macbeth singen: „schön ist häfslich, häfslich schön", — das Publikum war in diesem Punkt nicht irrezuführen, es sah das Häfsliche und wandte sich

[5]) M. Carrière, »Materialismus und Aesthetik« (Gegen den Materialismus. Gemeinfafsliche Flugschriften Nr. 1, Stuttgart 1892) S. 21 f.: „Zeigt uns der Künstler den Düngerhaufen und malt und beschreibt er ihn grell, damit er allenfalls auch durch die Phantasie auf die Nase wirkt, wenn er doch den Gestank nicht malen kann, nun so zeige er auch die Rose oder Lilie, die aus dem Dünger hervorblüht, sonst verschone er uns in der Kunst lieber mit dem, woran wir im Leben lieber vorübergehen . . . Mistjauche zu trinken, kann mich niemand zwingen, ich kann sie stehen lassen; sie ist da, sie ist gut, um das Getreidefeld zu begiefsen, und ich werde dem Bauer nicht zürnen, der unbekümmert um meine Spaziergängernase sie auf seinem Acker verwerthet; aber vor der Bude warnen, wo Mistjauche als ein besonders moderner Trank ausgeboten wird, denn ich glaube nicht, dass er heilkräftig, sondern dafs er gesundheitsschädlich wirkt."

davon ab; es war noch zu sehr im alten Vorurtheil befangen, dafs die Kunst nicht dazu da sei, des Lebens Häfslichkeiten noch künstlich zu vermehren, sondern das Leben zu verschönen und zu verklären, und so konnte aufser einigen Staatsgalerien sich niemand dazu entschliefsen, derartige Kunstwerke um Geld zu erwerben.

Noch eine andere Antwort erhalten wir auf die Frage: welches ist der Zweck der Malerei. Man nimmt den oben abgehandelten Satz wieder auf: Die Malerei mufs malen und giebt ihm die spezielle Bedeutung: Wesen, Seele und Zweck der Malerei liegt in der Farbe. Das bildet sich dann zum Parteiruf aus: hie Konturist, hie Kolorist. Das Programm der Koloristenschule vertritt eine grofse, früher nicht genügend beachtete Wahrheit. Es macht wieder nachdrücklich aufmerksam auf die Bedeutung der Farbe für die Malerei, welche über der Komposition, der Zeichnung und Linienführung mitunter beinahe ganz vergessen und vernachlässigt wurde, im auffallendsten Grade bekanntlich von Cornelius. Aber auch diese Wahrheit wurde auf eine extreme Spitze getrieben. Die Farbe ist viel, aber sie ist nicht alles; sie ist wichtig, aber in der Farbe und Farbentechnik liegt nicht das ganze Geheimnifs der Malerei und liegt nicht die Antwort auf die Zweckfrage.

Die extreme Ueberschätzung der Farbe führt zu weiterer Vernachlässigung des geistigen, idealen Gehaltes, zu verderblicher Unterschätzung der künstlerischen Komposition, der Gruppirung und Gliederung, der Zeichnung und Kontur, der Harmonie der Linien, der geistigen Musik der Maafse, führt zum Untergang des Stils.

Die Folgen treten bereits zu Tage. Nachdem die strenge Zucht des Zeichnens gelockert worden, ist das Malen vielfach in ein Schmieren ausgeartet. „Viele Arbeiten der neuen Schule verrathen eine Flüchtigkeit der Behandlung, die den Maler als gewissenlos erscheinen läfst; in ungerechtfertigtem Vertrauen auf den ersten Eindruck, auf den ersten Pinselstrich sind sie hingeworfen.“ [6]) Alle Achtung vor der Farbe; sie ist das Herz und das Herzblut der Malerei. Aber man mufs dieses Blut in den geschlossenen Kammern und Arterien lassen, sonst vermag es nichts zu leisten, sonst verläuft es in Blutlachen, die nichts weniger als künstlerisch und als schön sind. So mufs man die Farbe in den geschlossenen Behältern der Linie lassen, sonst kann sie nichts wirken; sie zerfliefst, sie wird zum Klecks. Das ist ja doch auch kein normaler Blick mehr, der in der Natur und Wirklichkeit vor lauter Farbeneindrücken keine Linie mehr sieht; das heifst vor Wald die Bäume nicht mehr sehen. Freilich grenzen hier Farben an Farben, aber gerade die Linie bildet die Grenze, und ist jeder Farbe Halt und Maafs und Gerechtigkeit. Und die Linie mufs den Rückgrat eines jeden Kunstwerks bilden und die feste Struktur seines Organismus, sonst werden die Landschaftsbilder zu Farbensaucen — ob diese hell oder dunkel ändert nichts — und die Menschengestalt wird zum Nebelphantom oder zum Krüppel, dessen Knochenstruktur durch die englische Krankheit zerstört ist.

Der Farbenparoxysmus hat zum Mifsbrauch der neuen Technik der Freilichtmalerei geführt und dieser Mifsbrauch — darin liegt auch hier das Tragische — hat gerade das vereitelt, was der modernen Malerei als Höchstes gilt, — die Naturwahrheit. Die errungene Farbenfreiheit ist sofort in Manierirtheit umgeschlagen und Manierirtheit ist immer der absolute Gegensatz zur Natürlichkeit. Man sah nun nur mehr helle Farben; man trieb einen eigentlichen Kult mit dem Kremserweifs, den blafsen Tönen, dem Bläulich, Grünlich, Lila, Violett; es gab kein Dunkel und kein Helldunkel, keine ungemischte, volle, satte, dunkle Farben mehr. „Sicher ist es unzulässig“, sagt der Verfasser von »Rembrandt als Erzieher« (37. Aufl. S. 215), aus der reichen Palette der Natur einen einzelnen Ton herauszuwählen und ihn dann zu privilegiren; dies gleicht den Kunststücken eines Paganini auf der G-Saite; es ist Virtuosenthum, nicht Kunst. Die Hellmalerei hat Fehler; es ist ihre Schattenseite, dafs sie keinen Schatten hat; sie ist eine Schlemihlmalerei“. Aus der „Münchener Sauce“, aus der „Chokolade“ sind wir glücklich herausgekommen; aber in was sind wir hineingerathen? In Kalkgruben, in den Tünchkübel, in die Spinatschüssel, in Kraut, Rüben und Gras, — so tief, dafs nicht einmal der Kopf mehr herausragt.

Das Bestreben, die Farben der Natur in ihrer vollen Kraft absolut genau wiederzugeben, hat Bilder von höchst unnatürlicher Farbenwirkung hervorgebracht. Man hat nicht bedacht, dafs, wenn ich ein Farbenstück aus der Natur und

[6]) Max Bernstein »Münchener Jahresausstellung 1889« S. 11.

Wirklichkeit heraussschneide und es in einen Rahmen gefafst an die Wand hänge, dieses Stück nun doch völlig anders aussieht, als draufsen im grofsen Panorama der Natur; denn dort grenzt es an andere Farbenreiche, die ihm zur Ergänzung dienen, seinen Farbenakkorden verwandt sind, seine Dissonanzen ausgleichen; hier ist es aus der grofsen Symphonie herausgerissen, und es welkt entweder wirkungslos dahin oder es schreit laut und grell. Daher kommt es, dafs auf so vielen Pleinairbildern das Grün der Natur, es mag mit Hilfe der so sehr bereicherten Palette raffinirt genau aus der Natur abgemalt sein, doch unwahr, giftig, arsenikgetränkt, todt und kalt erscheint. Dieses gemalte Sonnenlicht mag virtuos nachgemacht sein, es erreicht doch entfernt nicht mit seinem blöden Flimmern den zugleich scharfen und wohligen, weichen, warmen Glanz der wirklichen Sonne, — umsoweniger, je derber seine Reflexe auf den Naturobjekten wiedergegeben werden.

Nein, auch die Farbe ist nicht Alles und die Farbentechnik kann nicht Selbstzweck, nur Mittel zum Zweck sein. Auch im Reich der Farben bleibt die Natur die grofse Lehrmeisterin des Malers; aber auch hier genügt nicht, dafs er mit dem äufsern Auge sehe und das Gesehene nachmale; er mufs Seher sein in der höhern Bedeutung dieses Wortes. Er mufs das, was er sieht, von einem höhern Zweck aus geistig beherrschen, künstlerisch bewältigen, durchgeistigen und beseelen, sonst bleibt auch seine Farbe todt, sonst schafft er vielleicht Kunststücke aber keine Kunstwerke. Gerade das beste Licht für seine koloristischen Schöpfungen kann er nicht aus der Natur holen; das mufs aus seinem Innern auf dieselben strahlen.

Nicht blofs darüber, was sie soll, auch darüber, was sie darf ist die heutige Malerei in schlimmer Unkunde und Unsicherheit. Sie beansprucht eine absolute Freiheit und sie hat sich theilweise selbst von dem emanzipirt, was man bisher als Grundsatz ihres Lebens angesehen und festgesetzt hatte. Man ist daran, das Joch der Aesthetik, der Antike, der Kunstregel und des Stiles, der Schule vollends ganz abzuwerfen. Viel älter als dieses Emanzipationsgelüste ist ein anderes, schlimmeres, das aber auch in der Neuzeit akut und geradezu verbrecherisch geworden ist: Die Emanzipation des Fleisches. Die Unsittlichkeit, die absichtliche, unverhüllte Pflege der Unzucht, — das ist der wundeste Punkt der modernen Malerei, ihre geheime syphilitische Krankheit, die am Mark zehrt und wenn ihr nicht entschieden entgegengetreten wird, den Verfall unheilbar macht. Man mufs diese Schande offen aufdecken, auf sie hinzeigen wieder und wieder. Und man kann es heutzutage mit einiger Aussicht auf Erfolg. Noch vor wenigen Jahren wurde jeder Versuch, diesem Laster entgegenzutreten, mit lautem Hohn und Spott beantwortet, auf längst veraltete mittelalterliche Moralvorstellungen zurückgeführt. Jetzt ist es doch etwas anders geworden. Man denkt über diese Sache ernster, auch in Kreisen, die mit Christenthum und Kirche nicht in naher Fühlung stehen, in welchen aber die Ueberzeugung noch lebt, dafs die Sittlichkeit ein geistiges Kapital sei, ohne das die Gesellschaft nicht bestehen kann, das man nicht jedem moralischen Bankerotteur, auch nicht der Künstlerfreiheit ohne weiteres ausliefern darf, dafs die Unsittlichkeit am Mark des Volkes frifst, zum Nationalunglück werden kann. Nicht blofs in Berlin, selbst in Paris hat man den Kampf gegen die Pornokratie wieder entschiedener aufgenommen und die alten Gesetze mit neuen scharfen Spitzen versehen. Seitdem mehren sich auch die Stimmen gegen die unzüchtige Malerei. Man beklagt es nun offen, dafs die deutsche Siegerin sich so schmählich von der Besiegten, der grofsen Sünderin an der Seine, habe verführen lassen, dafs die Syphilis in so ekeleregender Weise sich am Organismus der deutschen Kunst angefressen habe.[7]) Bis jetzt freilich ist ein entschiedener Heilungsprozefs an dieser wunden Stelle noch kaum mit Sicherheit zu konstatiren: darum kann man sich der unangenehmen Aufgabe, davon und dagegen zu sprechen, nicht entziehen.

Wir verwahren uns dagegen, dafs man unsere Polemik gegen die Unzucht in der Malerei zu-

[7]) „Frei herausgeredet: Was liegt denn eigentlich euch im Sinn, euch, den Gefolgschaften der freien Bühnen, den Bannerträgern der „Moderne", den Vorkämpfern des Ungesunden in der Malerei? Die Kunst von den Fesseln „überwundener" Konventionen zu lösen? Das möchte man sich wohl gegenseitig einreden. Nein: die Kokotte der Rue Bréda und die Polyandrie! Das ist es, meine Damen und Herrn. Habt ihr aber einmal diesen Geschmack, so wendet euch doch verständigerweise gleich dahin, wo ihr denselben am besten ausbilden könnt. Ueberschreitet recht bald die Grenze und verderbt uns die reine deutsche Luft nicht mit eurem unlautern Atem!" (»Deutsche und französische Kunst« von Paul Marsop, in der Zeitschrift »Die Gegenwart« 1891, Nr. 17.)

rückführe auf gänzlich beschränkte Vorstellungen von der Freiheit der Kunst oder vom Wesen der Sittlichkeit; wir werden auch bei dieser Polemik keine spezifisch christlichen oder katholischen Grundsätze zur Voraussetzung nehmen. Schon vom Standpunkt der Vernunft und der natürlichen Ethik verbietet sich eine Malerei, welche offen an die niedrigsten Triebe appellirt, der Sinnlichkeit und Lüsternheit Zündstoff zuführt und nach aller psychologischen Erfahrung die Leidenschaften reizen und dem Laster der Unkeuschheit stärksten Vorschub leisten mufs. Wir wollen keine falsche Prüderie; wir rauben der Kunst nichts von ihrer Freiheit. Ihr Recht, den Menschenkörper und auch das Nackte zu ihrem Studium und auch zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen, soll ihr belassen werden, mit der einzigen Einschränkung, die doch selbstverständlich sein sollte, dafs dabei ein vernünftiger Zweck und keine unsittliche Absicht walte. Wir brauchen uns auch in keine peinliche Untersuchung einzulassen, wo hier die Grenzlinie zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem laufe. Es wird Niemand wagen, uns zu widersprechen, wenn wir sagen, dafs jede der neueren Ausstellungen — die neueste Münchener Jahresausstellung von 1892 leider nicht ausgenommen — wohl ein Dutzend oder mehr Gemälde aufweist, die jedes, nicht blofs ein besonders zartes Sittlichkeitsgefühl verletzen, auf welchen das Fleisch lediglich des Fleisches wegen gemalt ist, nicht etwa, um die Schönheit oder den wundervollen Bau des menschlichen Körpers zur Anschauung zu bringen, bei welchen kein normales Auge darüber im Zweifel sein kann, dafs hier nicht die Hand des Künstlers, sondern die freche Hand der Wollust und Unzucht den Menschenkörper entblöfst und zur Schau stellt, den Frauenkörper prostituirt und ihm Ehre, Würde und Adel nimmt. Gewisse Motive, die ihrer Natur nach es ermöglichen, dieser Fleischeslust zu fröhnen, kehren immer wieder und werden bis zum Ekel wiederholt, — gewifs nicht blofs aus künstlerischen Absichten. Die „dankbaren" mythologischen Stoffe genügten nicht mehr; man fügte hinzu die Szenen aus den orientalischen Harems, von den Sklavinnenmärkten, aus den Badekabinetten, die Hexensabbathe und Walpurgisnächte; die Allegorien wurden auf dieser Fleischbank ausgeschlachtet. Die neueste Malerei braucht gar kein Motiv mehr; sie stellt oder legt — in welchen Situationen! — unmotivirt und unvermittelt nackte Frauenkörper in die offene freie Natur hinein und nennt dann solche Bilder Morgen, Mittag, Abend, Nacht, Frühling, Sommer, Herbst. Dieser fleischerne Gedanke hat geradezu Schule gemacht; jede Münchener Ausstellung der letzten Jahre wies zum mindesten ein stattliches Halbdutzend Bilder auf, welche dieses „Motiv" breit traten; die neueste von 1892 bleibt nicht zurück; die „Idylle" von Wenzel Wirkner, die „Abendstille" von Heinrich Lossow, das „Frühlingsahnen" von Alfred Seifert, der „Sommertag" von Hans Sandreuter, der „Abend" von Kengon Kox — lauter Variationen jenes Einen Themas! Ja, man wagt es, selbst religiöse Gegenstände zur Befriedigung der unreinen Luft zu mifsbrauchen und leider auch hierin läfst die neueste Zeit früher Dagewesenes weiter hinter sich. Schon seit Jahrhunderten mufs die alttestamentliche Erzählung von der Frau des Urias und von der keuschen Susanna und die neutestamentliche Heilige Magdalena es sich gefallen lassen, pornographisch ausgebeutet zu werden; aber Max Ruschels gemalte Magdalena übertrifft alle ihre unzüchtigen Vorgängerinnen ebenso unbestreitbar, wie A. Böcklins Susanna im Bade. Einem Albert Keller (Legende der heiligen Julia, Münchener Ausstellung 1892) und Alexander Jakesch (heilige Theodosia, Ausstellung 1889) blieb der traurige Ruhm vorbehalten, selbst den Tod, den Märtyrertod heiliger Jungfrauen sinnlich ausgenützt zu haben. Einem Joseph Block ist die Episode Jesus am Jakobsbrunnen gerade recht, um eine schamlose Orientalin zu porträtiren. Nahe daran streift Oskar Rex, wenn er der vor Jesus stehenden Ehebrecherin anstatt der Reue und Beschämung ein freches Lachen in's Gesicht schreibt und Julius Exster, der in seinem „Verlorenen Paradies" (Ausstellung 1892) den weiblichen Körper, um defswillen offenbar das ganze Bild gemalt wurde, des letzten Feigenblatts beraubt. Im letztgenannten Bild ist ein Zweifaches symptomatisch für die Geistes- oder vielmehr Fleischesrichtung eines Theiles der modernen Malerei: einmal, dafs der männliche Körper neben dem weiblichen verhältnifsmäfsig dezent bezw. nachläfsig behandelt ist, sodann, dafs beim weiblichen Wesen das Antlitz nicht sichtbar ist. Beides begegnet uns auch sonst häufig und kann fast nur auf die Tendenz zurückgeführt werden, die sinnliche Wirkung raffinirt zu steigern, das Auge auf's Fleisch zu bannen, den letzten Strahl von Geistig-

keit, den letzten Zug des Seelischen, das schliefslich noch jedes Menschenantlitz erhellt, vom Bilde fernzuhalten.

Man versuche nicht solche Leistungen der Kunst zu vertheidigen und in Schutz zu nehmen, ihnen andere Tendenzen zu unterschieben, wo doch der Maler seine Tendenz so klar ausspricht; man ziehe nicht künstlich Schleier vor, wo der Maler selbst alle Schleier weggerissen hat; man rede hier nicht von vollendeter Technik, von Farbenwirkung, von künstlerischer Auffassung und wolle nicht damit die Schuld solcher Bilder bemänteln. Und man rede hier nicht von der Freiheit der Malerei, welche nicht angetastet werden dürfe. Die Freiheit der Kunst kann nicht die Freiheit der Buhldirne und der Prostituirten sein; das ist nicht Freiheit, sondern Frechheit. Wer gegen diese Richtung der Malerei und gegen diese Farbvergiftung von unberechenbaren Folgen eifert, der vertritt nicht blofs das Interesse von Christenthum und Kirche, der kämpft nicht blofs für die Sittlichkeit, welche das Lebensmark der Nation ist, er tritt auch ein für das wahre Interesse der Kunst, der Malerei selbst. „Die Keuschheit ist nicht blofs eine sittliche, sondern recht sehr eine künstlerische Eigenschaft" (Fr. Pecht).

Tübingen. Paul Keppler.

Nachrichten.

Die XXXIX. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Mainz

hat der Förderung der christlichen Kunst ein sehr lebhaftes Interesse zugewendet, welches mit besonderer Freude zu begrüfsen ist. Zunächst hatte das Lokalkomite mit grofsem Eifer es sich angelegen sein lassen, eine Ausstellung für christliche Kunst zu veranstalten und war dabei — was besonders hervorzuheben ist — von dem Grundsatze ausgegangen, nur Werke selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker anzunehmen, unter Ausschlufs aller Waaren der Fabrik- und Massenproduktion. Gewifs kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs dieser, auch von der Zeitschrift stets und wiederholt vertretene Grundsatz des Komites, ein durchaus empfehlenswerther und richtiger ist, dessen Aufstellung um so mehr Anerkennung verdient, je schwieriger es, wie allen Näherstehenden bekannt sein wird, unter allen Umständen ist, ihn zur Geltung zu bringen und mit Festigkeit und Entschiedenheit durchzuführen. Die Bestrebungen des Komites haben einen schönen Erfolg erzielt und die Ausstellung, welche mit einer ausgezeichneten Rede eröffnet wurde, zu einer in der That prächtigen gestaltet; dieselbe bot in den schönen Räumen des städtischen Museums (dem ehemaligen Kurfürstlichen Schlosse) ein recht erfreuliches Bild des Strebens und Könnens auf den bezüglichen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerks; insbesonders reich vertreten waren Werke der Goldschmiedekunst, Kirchengeräthe jeglicher Art, Paramente in guten Stoffen und mit prächtigen Stickereien; auch Schnitzwerke in Holz, Altäre, Figuren und Stationsbilder, auch architektonische Entwürfe und Zeichnungen für verschiedene Zwecke. Unter diesen letzteren sind in ganz hervorragender Weise zu erwähnen ausgezeichnete Zeichnungen der Beuroner Kunstschule und des Hrn. Professors L. Seitz zu Rom. Wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, dafs auch von den zukünftigen Generalversammlungen diese in Mainz zur Geltung gebrachten, bezeichneten Grundsätze für die Gestaltung und Begrenzung der Ausstellungen für christliche Kunst festgehalten werden.

Das Interesse der Mainzer Ausstellung fand noch dadurch eine Erhöhung, dafs auch manche werthvolle alte Kunstwerke in derselben Platz gefunden hatten; in dieser Beziehung möchten u. A. hervorzuheben sein einige reiche, restaurierte Schnitzaltäre aus dem Nachlasse des Hrn. Pfarrers Münzenberger zu Frankfurt a. M., viele werthvolle Kirchengeräthe, insbesondere Monstranzen und Reliquiarien aus den Kirchen zu Mainz, aus dem Dom und der Liebfrauenkirche zu Frankfurt, aus der Kirche zu Eltville, der Stiftskirche zu Aschaffenburg und andere.

Auch hervorragende Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen waren zur Ausstellung gelangt, u. A. von E. v. Steinle, Ph. Veit, Deger, Ittenbach, Baumeister; vor allem aber auch die herrlichen Kartons zu den sieben Sakramenten von Overbeck.

Im Interesse für die christliche Kunst hatte die Vorbereitung der Generalversammlung aber auch Bedacht genommen, dafs die christliche Kunst in einer besonderen Rede behandelt werde; in der IV. öffentlichen Sitzung verbreitete sich P. Odilo Wolff O. S. B. in einer schwunghaften, sehr hoch gegriffenen und durchdachten Ausführung über die Prinzipien der Schönheit und die höchsten Ideen christlicher Kunstauffassung, auf welche, sobald der ausführliche Bericht der Rede vorliegt, die Zeitschrift näher einzugehen haben wird. Die Sitzungen der Sektion für die christliche Kunst zeigten, wie besonders hervorzuheben ist, in sehr erfreulicher Weise eine ungewöhnliche Theilnahme; es herrschte ein frisches Leben, und in lebhafter Debatte wurden mannigfache einschlagende Fragen zur Erörterung gebracht. Den Anträgen der Sektion, dem Lokalkomite Anerkennung und Dank für die Behandlung der Ausstellung für christliche Kunst, wie solche vorhin bezeichnet ist, auszusprechen mit der Hoffnung, dafs auch ferner dieselben Grundsätze zur Geltung ge-

bracht werden möchten, und ferner allen jenen, welchen die ehrenvolle Aufgabe obliegt, für die Restauration, Erbauung oder Ausschmückung der Gotteshäuser Sorge zu tragen, auf das Eindringlichste die Förderung der wahren Kunst, insbesondere durch thatkräftige Unterstützung der selbstständigen Künstler und Kunsthandwerker zu empfehlen, wurde unbedingte Zustimmung und Annahme in der öffentlichen Versammlung auf Grund der Referate des Hrn. Pfarrers Festing, bezw. des Hrn. Regierungsbaumeisters Hertel, zu Theil.

Eine eingehende Erörterung fand die Bestrebung Münchener Künstler, dahingehend, einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden, der sich über ganz Deutschland erstrecken solle, zu begründen, um die Interessen der christlichen Kunst, analog der Weise, in welcher die Görresgesellschaft den Zwecken der Wissenschaft dient, zu fördern, den jungen Künstlern eine Gemeinsamkeit und eine Stütze und auch Gelegenheit zum Bekanntwerden ihrer Werke, etwa durch Vereinspublikationen zu bieten. Das Bedürfnifs wurde anerkannt und der Gedanke an sich freudig begrüfst. Da aber hinreichende Vorarbeiten für Unterlage und Statuten nicht vorlagen, so wurde den Antragstellern nach dem Referate des Hrn. Professors Dr. Schnürer anheimgegeben, die erforderlichen Vorbereitungen für die Begründung und das Inslebentreten einer solchen Vereinigung zu treffen und der nächsten Generalversammlung bezügliche Mittheilung zu machen.

Der bereits von der vorigjährigen Versammlung zu Danzig angenommene Antrag:

> „Die Generalversammlung empfiehlt den Katholiken Deutschlands recht dringend, die auf Anregung und auf Grund der Beschlüsse früherer Generalversammlungen in's Leben gerufene „Zeitschrift für christliche Kunst" (Düsseldorf bei Schwann) kräftiger als bisher zu unterstützen und dieselbe dadurch in den Stand zu setzen, für die Zukunft noch wirksamer — insbesondere durch reiche Illustrationen — den Zwecken, für welche sie gegründet ist, mit Erfolg zu dienen.
>
> Die Zeitschrift hat in drei Jahrgängen den Erwartungen und an sie zu stellenden Ansprüchen durch ihre Haltung und geschickte Redaktion entsprochen."

war wiederum eingebracht worden, und wurde von Hrn. Professor Dr. Schnürer der Versammlung zur Annahme dringend empfohlen, indem er über die Bestrebungen der Zeitschrift, über ihre Bedeutung und Wichtigkeit sich eingehend verbreitete, worauf die Annahme desselben erfolgte. — Im Anschlufs hieran verfehlte der Unterzeichnete nicht, in einigen Worten einerseits auf den Werth der Beibehaltung und Verfolgung der bisherigen Richtung derselben, anderseits auf die dringende Nothwendigkeit hinzuweisen, die Zeitschrift durch Abonnement, insbesondere auch seitens des Klerus, mehr als bis jetzt geschehen, zu unterstützen. — In der Sektion waren Anregungen und Wünsche hervorgetreten, die Zeitschrift mehr praktisch zu gestalten, insbesondere auch mit speziellen Entwürfen zur Herstellung neuer Arbeiten und Mustervorlagen auszustatten. Diesen Wünschen wurde entgegengetreten und mit Recht darauf hingewiesen, dafs derartige allgemeine Mustervorlagen an sich schon Bedenken böten, weil in vielen Fällen der Stil, die Art und Beschaffenheit der einzelnen Kirchen bei Restauration oder Neubeschaffung und Ausschmückung eine besondere Berücksichtigung erfordern und allgemeine schablonenhafte Muster zum Theil nicht geeignet zur Verwendung sich darstellen, ja sogar mannigfach Gefahren bieten würden, auch könnte auf solche Weise mit Rücksicht auf den Wettbewerb unter den Künstlern und Kunsthandwerkern leicht Anlafs zu Unzufriedenheit und verschiedenen Bedenken geboten werden. Ferner wurde zugleich auch mit Entschiedenheit betont, dafs der Charakter der Zeitschrift als ein wissenschaftlicher beizubehalten sei und die Aufgabe derselben, die Grundsätze und Bedürfnisse der christlichen Kunst den mit reicheren Mitteln ausgestatteten Zeitschriften anderer Richtung gegenüber zu vertreten, in bisheriger Weise fortgeführt werden müsse; nur hierdurch könne dieselbe ihren wesentlichsten Zweck erfüllen, und die Anerkennung, welche sie sich in weiteren Kreisen erworben, sich dauernd sichern. Diesen Auffassungen wurde dann allgemeine Zustimmung zu Theil. — Endlich fand noch ein Antrag, über welchen Herr Direktor v. Steinle referirte, Annahme in der Versammlung: „für die Ausschmückung der Deutschland und Oesterreich überwiesenen Kapelle der Kirche zu Loreto, die nach den bereits in der Zeitschrift V. Bd. 3. Heft mitgetheilten herrlichen Entwürfen des Hrn. Professors L. Seitz zu Rom zur Ausführung gebracht werden soll, Gaben beizusteuern". Cl. Frhr. v. Heereman.

Die „Vereinigung der Zeitschrift für christliche Kunst".

Die statutenmäfsige Generalversammlung der Inhaber von Patronatscheinen wurde am 20. September d. J. in dem freundlichst für den Zweck zur Verfügung gestellten Borromäus-Vereinshause zu Bonn, im Anschlufs an die vorangegangene Sitzung des Vorstandes, abgehalten. Der Vorsitzende Freiherr Clemens von Heereman begrüfste die Versammlung und widmete zunächst Worte ehrender Anerkennung zweien im Laufe des Jahres verstorbenen, um die Sache der „Zeitschrift" wie der christlichen Kunst hochverdienten Männern, dem am 17. Sept. v. J. gestorbenen Dompropst Dr. Valentin Thalhofer in Eichstätt und dem am 27. Nov. v. J. verschiedenen Generalvikar Dr. Alexander Straub in Strafsburg, durch deren allzufrühen Heimgang auch der Vorstand unserer Vereinigung einen gar schmerzlichen Verlust erlitten habe.

Mit grofser Freude und Genugthuung nahm die Generalversammlung Kenntnifs von einem am 10. Mai d. J. an den Herausgeber und an den Verleger der Zeitschrift erlassenen Breve Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII., worin für die Gründung, die Haltung und die Ausstattung der Zeitschrift, von deren vier ersten Bänden Se. Heiligkeit mit grofsem Interesse Einsicht genommen habe, lobendste Anerkennung ausgesprochen wird.

Der Kassenführer erstattete den von den gewählten Revisoren bereits vorgeprüften Kassenbericht und erhielt mit dem Dank für seine Mühewaltung die vom Vorstande beantragte Entlastung.

Grofses Interesse erregte der Bericht des Herausgebers über die Verbreitung der Zeitschrift in den einzelnen Theilen Deutschlands und in den übrigen

Ländern, sowie über die Haltung und die Aufgaben der Zeitschrift.

Begeisterte Zustimmung fanden die Worte des Vorsitzenden, welcher dem Herausgeber wärmsten Dank aussprach für die grofse Umsicht und überaus mühevolle Hingebung, mit welcher er es verstanden habe, die Zeitschrift auf ihre gegenwärtige Höhe zu bringen und sie zu einem Centralorgan für die christlichen Kunstbestrebungen zu machen, das von den Fachmännern wie von den Laien gleiche Anerkennung erndte. In den ebenso eingehenden wie anregenden Erörterungen, die sich an diese Anerkennung anschlossen, wurde mit besonderer Freude darauf hingewiesen, dafs im neuen Jahrgang auch die moderne Malerei in einer Reihe von ungemein fesselnden Aufsätzen Berücksichtigung finde und dafs überhaupt mehr und mehr den Wünschen jener Abnehmer Rechnung getragen werde, welche nach praktisch verwendbaren Rathschlägen, Winken und Vorlagen in der Zeitschrift verlangen. So ergebe ein Blick in den letzten Jahrgang, dafs gerade nach der praktischen Seite hin von der „Zeitschrift" höchst Beachtenswerthes geleistet worden sei. Der vierte Band bringe neben den das Interesse aller Gebildeten in hohem Mafse beanspruchenden Aufsätzen über mittelalterliche Wand- und Tafelmalereien, Elfenbeinskulpturen, Silberschalen, Nufsbecher u. s. w. eine Reihe werthvoller Beiträge, in welchen die Frage des für Kirchenbauten am besten zu wählenden Baustils und die dem Geiste des Mittelalters entsprechende Ausstattung der Kirchen, Altäre, Sakristeien unter Beigabe recht brauchbarer Abbildungen erörtert werde. Sodann aber wurde nachdrücklich betont, dafs die Zeitschrift, welche jetzt schon an werthvollem, bisher kunstliterarisch nicht bekanntem Abbildungsmaterial weit mehr biete als jedes ähnliche Organ, auf dem mit Erfolg beschrittenen Wege nur dann weiter arbeiten könne, wenn sie namentlich vom K l e r u s, dessen idealsten Interessen, dem Schmuck des Heiligthums und der Verherrlichung des Kultus, sie doch in erster Linie diene, noch ausgiebiger als bisher unterstützt werde. Es wurde darum seitens der Generalversammlung einstimmig beschlossen, durch den Vorsitzenden zunächst den hochwürdigsten Herren Bischöfen Preufsens die unterthänige Bitte auszusprechen, dafs sie sämmtlich, wie das von einigen Hochwürdigsten Herren bereits geschehen ist, das Halten der Zeitschrift dem hochwürdigen Klerus empfehlen möchten, mit der Ermächtigung, dafs dort, wo es angängig erscheint, die Kosten auf die Kirchenkassen übernommen werden können.

Einstimmigkeit herrschte bei allen Theilnehmern auch darüber, dafs mit gröfster Entschiedenheit dem Vorgehen gewisser „Kunstanstalten" entgegengetreten werden müsse, welche mit ihren fabrikmäfsig hergestellten und schablonenhaft bemalten Heiligenfiguren und Gruppen unsere Kirchen gleichsam überschwemmen und dadurch ebenso religiöser Erbauung wie wahrer Kunst Hohn sprechen. Es wurde hervorgehoben und durch Beispiele belegt, dafs nicht einmal der Vorwand wesentlich gröfserer Billigkeit für die Anschaffung solcher Fabrikwaare geltend gemacht werden könne, da für diese gar oft Preise gefordert würden, um welche kunstgerecht in Holz geschnitzte Darstellungen annähernd schon beschafft werden könnten, die, abgesehen von ihrem höheren Kunstwerthe, auch schon wegen ihrer gröfseren Dauerhaftigkeit vor den aus leicht zerbrechlicher Masse hergestellten unbedingt den Vorzug verdienen.

An Stelle der verstorbenen Vorstandsmitglieder wählt die Generalversammlung auf Vorschlag des Vorstandes die Herren P r o f. D r. A n d r e a s S c h m i d, Direktor des Georgianums in München und Seminarprofessor Dr. A l b e r t E h r h a r d in Strafsburg, der inzwischen an die Universität Würzburg berufen ist.

Der mehrseitig geäufserte Wunsch, dafs zu den Bänden der Zeitschrift ein ausführliches R e g i s t e r angefertigt werde, soll nach Vollendung einer gröfseren Reihe von Bänden in nähere Erwägung gezogen werden.

Viersen. Aldenkirchen.

Die Katholikenversammlung zu Linz a. d. D.,

welche vom 8. bis 11. August in glänzendster Weise stattfand, hat sich auch mit der c h r i s t l i c h e n K u n s t beschäftigt. Ein authentischer, ins Einzelne gehender Bericht über das Bezügliche steht zu erwarten. Im Folgenden nur das Wesentlichste der Ausführung des Berichterstatters P. J o h a n n e s M a r i a R e i t e r, resp. sein Gedankengang. Die Aufgabe der christlichen Kunst sei, so liefs er sich vernehmen, Verherrlichung Gottes und seiner Kirche, Erbauung der Gläubigen, Aufstreben nach dem Idealen. Als Muster hätten uns vorzugsweise die grofsen Musterwerke unserer mittelalterlichen Vorfahren zu dienen. Leider habe seitdem die Kunstübung eine, bald mehr, bald weniger falsche, dem Materialismus zugewendete Richtung genommen. Zum Zweck der Wiederbelebung der rechten Kunst empfahl der Redner die Gründung christlicher Kunstschulen, etwa im Anschlufs an die geplante katholische Universität, Heranbildung besonders dazu veranlagter junger Priester zu Lehrern der Kunst in den ihnen zugänglichen Schulen, namentlich aber in den Seminarien. Den zu bekämpfenden Hemmnissen sich zuwendend, bezeichnete P. Reiter als solches in erster Linie die sog. Kunstfabriken, deren Agenten die darin aus geringwerthigem Material gefertigte Dutzendwaare nach allen Richtungen hin, auch die Kirchen nicht ausgenommen, anbringen, zur gröfsten Schädigung der durchgebildeten, produzierenden Künstler und zur Korruption des Sinnes für das Echte, Wahre. Zum Schlufs dankte der Referent den Diözesan-Kunstvereinen für ihr Wirken und empfahl die Unterstützung im rechten Sinne gehaltener Kunstzeitschriften durch Beiträge, namentlich durch Bestellung derselben.

Das Referat entspricht, wie man sieht, im Hauptsächlichen dem Programm und der Haltung gegenwärtiger Zeitschrift. Möge der Beifall, welcher demselben in der Linzer Versammlung zu Theil ward, in ganz Oesterreich und über dessen Grenzen noch weit hinaus Anklang, möge aber vor Allem das Anempfohlene Beachtung finden! A. R.

Abhandlungen.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik.

I.

Der Skulpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Isle de France.

Mit 3 Abbildungen.

Die Kathedrale von Amiens mit ihrem Wald von Statuen und den beiden trotzigen, jäh abgebrochenen Westthürmen, die zweite „Merveille" der Regierung Philipp Augusts — dies der Name, den der königliche Bauherr selbst seiner Lieblingsschöpfung, dem Mont Saint-Michel, verliehen —, das Parthenon der gothischen Architektur, wie es Viollet-le-Duc begeistert genannt, hatte auf französischem Boden und in französischer Sprache schon eine ganze Litteratur erzeugt, als auch die deutsche Kunstwissenschaft begann, sich lebhafter mit dem Bauwerk zu beschäftigen. Den Anlafs gab die Wiederaufnahme des Kölner Dombaues. Der Kölner Stammbaum führte auf Amiens zurück. Nichts lag näher, als dafs für die Formensprache des Aufrisses und noch mehr für den Skulpturenschmuck, für den keinerlei Risse und wenig Vorbilder vorlagen, die Anlehnung an Amiens erstrebt wurde. So war es denn der Paladin der deutschen Gothik, August Reichensperger, der im Jahre 1845 die Blicke weiterer Kreise auf das Wunderwerk von Notre-Dame zu Amiens lenkte.[1]) Den Anlafs gaben die Arbeiten der Kanonici Jourdain und Duval in Amiens, die aber nur ein Glied in einer langen Kette darstellten.[2])

Auch die Versuche zur ikonographischen Erklärung des ausgedehnten Bilderreichthums der Kathedrale reichen weit zurück. Schon A. Breuil hatte in seinem Panegyrikus auf den Bau dies durchklingen lassen.

Le vaste frontispice, inépuisable ouvrage,
Offre mieux que tableau, digne du mouvement:
C'est un discours, un livre, à l'austère langage,
Que le chrétien doit lire avec recueillement.
Avant qu'il ait franchi le seuil du saint asile,
Le portail éloquent l'instruit de ses destins;
La pierre s'ennoblit, la pierre ingrate et vile
Devient de la pensée un instrument docile
Et traduit les dogmes divins.[3])

Am eingehendsten beschäftigte aber der Gedankeninhalt erst im letzten Jahrzehnt einen Sohn Grofsbritanniens, den genialsten und trotz aller von Carlyle ererbten Wunderlichkeit der Wortbildung, trotz des Sprunghaften seiner associativen Gedankenarbeit von feinsinnigen Beobachtungen übersprudelnden Aesthetiker des Inselreiches, John Ruskin. »The bible of Amiens«

---

[1]) A. Reichensperger »Die Portale der Kathedrale von Amiens«, Kölner Domblatt 1845, Nr. 11, 12, 13.

[2]) Jourdain et Duval »Le grand portail de la cathédrale d'Amiens«, Bulletin monumental XI, p. 145, 278; XII, p. 96, 269. Vorher Adrien de la Morlière »Antiquités de la ville d'Amiens« (Paris 1642). — P. Daire »Histoire de la ville d'Amiens« (Paris 1757), 2 Bde. — A. Dubois »Notes hist. sur Amiens« (Amiens 1789). — »Voyage dans le département de la Somme« (Paris 1792). — Maurice Rivoire »Description de la cathédrale d'Amiens« (Amiens 1806). — De Jolimont »Texte historique et descriptif des vues pittoresques de la cathédrale d'Amiens« (Paris 1824). — H. Dusevel »Notice historique et descriptive de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens« (Amiens 1830). — A. P. M. Gilbert »Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens« (Amiens 1833). — H. Dusevel et P. A. Scribe »Description historique et pittoresque du département de la Somme« (Amiens 1836), 2 Bde. — F. Lombart »Description des monuments les plus curieux, anciens et modernes de la Picardie« (Amiens 1838). — J. Taylor, Ch. Nodier, Alph. de Cailleux »Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Picardie« (Paris 1835—45), 3 Bde. — Dusevel, Goze, de Mélicocq, Rembaut »Églises, châteaux, beffrois et hôtels-de-ville les plus remarquables de la Picardie et de l'Artois« (Amiens 1846—49), 2 Bde. — P. Roger »Archives historiques et ecclésiastiques de la Picardie et de l'Artois« (Amiens 1842), 2 Bde. — Jourdain und Duval hatten kurz vorher (Amiens 1843) ihr Werk über »les stalles de la cathédrale d'Amiens« publizirt. Dazu »Histoire et description des stalles«, Mémoires de la société des antiquaires de la Picardie VII, p. 81. — »Les clotures du choeur de la cathédrale d'Amiens«, ebenda IX, p. 161.

[3]) »Mémoires de la Picardie« XII, p. 43.

hat er sein Werk getauft, das einen vollständigen Cicerone durch die ikonographischen Irrgänge des Skulpturenschmuckes von Notre-Dame enthält.[4])

Der Dom zu Amiens gehört der zweiten Metamorphose der gothischen Baukunst in Frankreich an. Der Uebergangsstil, der vom Tode Sugers von St. Denis bis zum Regierungsantritt Philipp Augusts reicht (1152 bis 1180), oder, will man kunstgeschichtliche Perioden durch Kunstwerke als Marksteine abgrenzen, von der Vollendung der Basilika von St. Denis bis zur Weihe des Chores von Notre-Dame (1144 bis 1182), hatte die Ausbildung der konstruktiven und technischen Fertigkeiten im Herzen Frankreichs begründet. Der Stil Philippe-Auguste begründete die Herrschaft — eine unduldsame Tyrannis — der Gothik in ganz Frankreich, der Stil Saint-Louis (1226 bis 1270) erweiterte diese Herrschaft über Mitteleuropa. Frankreich bietet die Möglichkeit, wie in der zweiten mit dem roi soleil beginnenden Blütheperiode seiner Kunstentwicklung, die einzelnen Stilwandlungen mit dem Namen der jeweiligen Herrscher zu bezeichnen — denn die Könige waren hier in der That die Stifter und Förderer —, während dies in Deutschland nur bei den karolingischen und sächsischen Kaisern und Königen, bei den Hohenstaufen nur noch für den Profanbau möglich ist.

Die Genealogie von Amiens nennt eine ganze Reihe von Kirchen als unter dem Einflufs des dortigen Domes entstanden: die Chöre von Meaux, Troyes, Tours, Beauvais, Tournai, die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Narbonne, Bordeaux — endlich Köln.

Die alte Kirche war 1218 durch einen Brand zerstört worden. Sofort beschlofs der Erzbischof Evrard de Fouilly einen Neubau, den nach seinem schon 1223 erfolgten Tode sein Nachfolger Geoffroy d'Eu eifrig förderte. Wir kennen den Namen des grofsen Künstlers, der den Plan ersonnen: Robert de Luzarches. Als er vom Schauplatz abtrat, wurde Thomas de Cormont an seine Stelle gesetzt. Unter Bischof Arnoult wurde in den Jahren 1235 bis 1240 der Chor vollendet. Erst 1288 wurde der Bau durch den Sohn des Thomas, Renaud de Cormont, unter Bischof Guillaume de Mâcon abgeschlossen.[5]) An die Vollendung erinnerte die Inschrift in dem vor einem halben Jahrhundert durch einen Akt unerhörter Barbarei zerstörten Labyrinth im Innern der Kirche, das die Bilder der vier Bischöfe und der drei Baumeister enthielt.[6])

Die Fassade mit den drei Riesenportalen[7]) wie das Portal Saint-Honoré, bekannt unter dem Namen der Porte de la vierge dorée,[8]) gehören beide der Zeit Bischof Arnoults von 1230 bis 1240 an und sind Werke des Thomas de Cormont, der selbstverständlich, wenn er auch nicht selbst als Steinmetz thätig war, auch auf den Skulpturenschmuck den gröfsten Einflufs hatte. Wie in Chartres und Reims baut sich die Fassade über drei von steilen Krabben verzierten Wimpergen auf, unter denen die Portale tief in den Leib des Westbaues einzuschneiden scheinen. Starke bläuliche tiefe Schlagschatten, die sich bei dem feinen Korn und dem lichten grauen Ton des, wie aus dem Vertrag vom Jahre 1234 hervorgeht, aus den Brüchen von Picquigny stammenden Steinmaterials nur um so kräftiger abheben, geben dem Unterbau seine machtvolle und imponierende Gliederung. Der Westfassade fehlt der Formenreichthum der — weit späteren — Fassade von Reims, vor allem das grofse Mittel-

[4]) John Ruskin »Our fathers have told us. I. The bible of Amiens« (Orpington 1881). — Dazu J. Russell Walker »Notes on some continental churches«, Proceedings of the society of antiquaries of Scotland, n. s. VI, p. 49.

[5]) Dusevel a. a. O. I, p. 132. — Gilbert »Descr. hist. de l'église cathédrale« p. 8. — Gonze »L'art gothique« p. 197.

[6]) Vergl. »Revue archéologique« VII, p. 440. — Gilbert p. 138. — Ruskin p. 16. — Eine Abbildung des Labyrinthes zu Amiens aus dem XV. Jahrh. findet sich im Cod. 405 der Bibl. de ville zu Amiens fol. 210[6]. Dafür ist das Labyrinth in Chartres (Doublet de Boisthibault »Notice sur le labyrinthe de la cathédrale de Chartres«, Revue archéol. VIII, p. 437. — Chevrard im »Annuaire de l'Eur-et-Loir« (1807), p. 228. — Janvier de Flainville »Recherches sur Chartres«, p. 238) und zu St. Bertin (»Bulletin monumental« XIII, p. 199) erhalten; aufserdem existirten solche in Poitiers, St. Quentin, Auxerre, Reims (Louis Paris im »Bulletin monumental« XXII, p. 540).

[7]) Chapuy et Jolimont »Vues pittoresques de la cathédrale d'Amiens«, pl. 6, 7. — De Laborde »Les monuments de la France« II, pl. 164. — Chapuy et Ramée »Le moyen âge monumental« I, pl. 4; II, pl. 97. — Rigollot in den »Mémoires de la Picardie« III, p. 416, pl. 29. — »Denkmäler der Baukunst«, herausgegeben von den Studirenden der Berliner Bauakademie, Lief. XI, Bl. 19. — Gonze p. 418, 420.

[8]) Jourdain et Duval »Le portail Saint-Honoré, dit de la vierge dorée, de la cathédrale d'Amiens« (Amiens 1847).



Fig. 1. Statue der vierge dorée von der Kathedrale zu Amiens.

fenster, die Rose, dabei ist die Königsgallerie, die hier wie in Paris und Reims sich über die ganze Breite des Westbaues hinzieht, tiefer herabgerückt und weniger wirkungsvoll als in der Höhe von Reims. Auch die Skulpturen von Bourges und Paris sind im Einzelnen überlegen; sie sind reiner in den Formen und weicher, zarter in der Haltung. Trotzdem stehen die Figuren im Parvis der Kathedrale zu Amiens unter all den Werken, die der plastischen Schule der Isle de France in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. angehören, in erster Linie. Die Fassaden von Paris, Reims, Bourges und die Seitenportale von Chartres sind daneben die Hauptwerke.

Es sind vor allem die sichtbar ausgewählten und mit besonderer Sorgfalt behandelten Figuren an den steinernen Pfosten der Doppelportale und an den Pfeilerstirnen zwischen den Portalen, die zum Vergleich mit den zeitlich am nächsten stehenden Werken auffordern. In der Mitte des mittleren Portals, gleichsam die Ueberschrift über den ganzen Gedankenreichthum der Kirche, die Gestalt des segnenden Christus, le Beau Dieu von Amiens, eines der bekanntesten Werke der französischen Gothik, der Kopf von einer grandiosen Hoheit und Schönheit.[9]) Das Vorbild dieser Figur war so stark, dafs, als die Bildhauer an den Seitenportalen zu Reims, Bourges und Chartres die gleichen Aufgaben zu lösen hatten, sie unbedenklich nach dem Vorbild in Amiens griffen und dies kopierten. Die Propheten an den vier Pfeilerstirnen sind alles ziemlich untersetzte Gestalten mit grofsem, theilweise zu grofsem Kopf, ziemlich breitspurig dastehend, die Tuniken nach unten ganz symmetrisch in einer Fläche abgeschlossen, ohne den harten Absatz durch die Ueberschneidung eines Zipfels zu mildern. Der Faltenwurf ist durchweg höchst schlicht, aber in prächtigen Motiven angeordnet, so bei dem dritten und fünften Propheten, der den Mantel über den Oberarm wirft und in dieser Weise wieder aufnimmt. In der Behandlung von Haar und Bart besitzen die Künstler unbedingte Freiheit. Nichts mehr von den schematischen wohlgekämmten Strähnen oder den wie durch Oel zusammengeklebten Wülsten wie bei der ältern Gruppe der Figuren von Chartres, Corbeil, Le Mans, St. Denis. In freien, lang geringelten Locken fällt das Haar einfach zur Seite. Daneben zeigen freilich Augen und Nasen noch die alte stumpfe gleichmäfsige Durchbildung. Charakteristisch für die ganze Gruppe ist die flache mangelhafte Behandlung der Wangenpartien mit den hochsitzenden Jochbeinen und die spitz zulaufenden hölzernen Unterarme.

Dies ist der älteste Meister an der Fassade. Scharf von ihm abzutrennen ist ein zweiter, der am linken Seitenportal die Figur des Heiligen mit dem Buch in der Linken und am Mittelportal den Prophet mit Palme und Rolle geschaffen hat. Die Figuren sind schmäler, mit feinerem Kopf, der Mantel ist in reichem Gefältel eng um den Körper angeschnürt, ähnlich wie bei den vielbesprochenen Figuren der Verkündigung in Reims.

Von einem dritten Künstler, der dem Meister des Beau Dieu von Amiens nahe steht, ist dann die vierge dorée vom Südportal[10]) und das in fünf Streifen zerlegte Tympanon darüber. Die

[9]) Gute Abbildungen in der »Gazette des Beaux-Arts«, 2. pér., XXIII, p. 81.

[10]) Der Name der Figur deutet darauf, dafs sie ursprünglich bemalt und vergoldet war. Es ist dies ein interessanter Beitrag zu dem zumal von Louis Courajod mit Glück und Geschick verfochtenen Satze, dafs die plastischen Werke des Mittelalters auch an den Kathedralen zum Theil polychromirt waren. (L. Courajod »La polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la renaissance«, Mém. de la soc. des ant. de France XLVII. Dazu »Rivista storica Italiana« VII, 1890.) Als nachgewiesen darf dies für die Zeit vom XIII. bis XIV. Jahrh. für den Profanbau gelten. Die Statuen vom Schlosse des Jacques Coeur in Bourges waren alle bemalt, ebenso die Statuen im Schlosse Pierrefonds (Viollet-le-Duc »Dictionnaire« VIII, p. 275). — Jean de Beaumetz, der Maler des Herzogs Philipp des Kühnen, bemalte 1361 für Valenciennes eine Statue des André Beauneveu (Dehaisnes »Hist. de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle« I, p. 496). — Der Mosesbrunnen in Dijon war gleichfalls von Jean Malouel und Hermann de Coulogne polychromirt (»Mém. de la comm. des antiquités du département de la Côte d'Or« II, p. 60), ebenso das Grabmal des Philippe Pot in Dijon (Courajod »Quelques monuments de la sculpture bourguignonne du XVe siècle«, Gazette des Beaux-Arts (1885) XXXII, 2, p. 390). Dasselbe gilt aber auch für kirchliche Werke. Die Figuren an der Kathedrale zu Reims waren zum Theil vergoldet, polychromirt ist die Büste Gottvaters in Brillac (»Bull. de la soc. archéol. et hist. de la Charente« 4. sér., VI, p. 495). Am Nordportal der Kathedrale von Paris befand sich früher eine Inschrift vom Jahre 1326 über den beiden ersten Statuen, die auf alte Bemalung weist: *Nos cottes crottées décrottées furent et nos faces trop mieulx endurent MDCCCXXVI.* (Corrozet »Antiquités de Paris« (Paris 1567), p. 60. — Du Breul »Théâtre des antiquités de Paris« I, p. 12.)

beigegebene Abbildung (Fig. 1) macht eine genauere Beschreibung überflüssig. Am bewunderungswürdigsten erscheint an der Komposition der feine künstlerische Takt, mit dem die Bewegungsmotive im Kontrapost gegeneinander abgemessen sind. Die Gewandsäume setzen die Einschnitte der Silhouette fort, Querfalten lösen sie auf. Das entzückende, kräftig entwickelte Kind und das Köpfchen der Madonna sind voll von persönlichem, die Fesseln des Typischen beinahe vollständig abstreifenden Reize.

Die Figuren seitlich im Parvis sind von ganz anderer Hand, die einen Künstler von gröberem Empfinden und unterlegener Technik verräth. Während das Tympanon mit starken malerischen Effekten gearbeitet ist, die Figuren mit grofsen Motiven, die Gewandung mit tiefen Falten, besonders bei den zwölf Aposteln im fünften Streifen, sind die acht Figuren rechts und links vom Portal kurz und stämmig, mit dickem Rundkopf, fast ohne Hals, besonders der erste links und der zweite rechts; die Schultern sind in die Höhe gezogen, bezeichnend für die fast kugelrunden Köpfe ist das Fehlen jeder Durchbildung an Wangen und Schläfen, die wenig tiefliegenden Augen.

In der Picardie selbst suchen wir vergeblich nach Parallelen zu den Skulpturen von Amiens. Die Champagne mit Reims, dessen Kathedrale wenige Jahre vor der von Amiens gegründet ward,[12]) zeigt einen ganz anderen Stil, nur die Kirche von Saint-Remi gehört zu unserer Gruppe. Die Verwandten sind weiter südwestlich zu suchen. Das rechte Seitenportal der Fassade von Amiens zeigt ein in drei Streifen zerlegtes Tympanon, im obersten Felde die Darstellung der Krönung der Maria: Christus sitzt neben der Madonna, rechts und links je zwei Engel, über beiden drei kleinere Engel; im zweiten Streifen der Tod Mariä und die Grablegung; im dritten, in den der Baldachin von der Figur der Madonna am Mittelpfosten hineinragt, rechts und links je drei sitzende Greisengestalten, rechts wohl die Erzväter, erkenntlich Moses und Aaron. Dies Tympanon weist auf einen ganz anderen Künstler als die Figuren im Parvis.

Nun findet sich an der Fassade von Notre-Dame zu Paris über dem linken Seitenportal eine ganz entsprechende Darstellung: im obersten Streifen die Krönung der Maria, im mittelsten die Grablegung, im untersten, der durch den hineinragenden Baldachin der Madonnenfigur halbiert wird, rechts und links je drei Greise mit Spruchbändern, die zur Rechten mit Kronen und Sceptern (Fig. 2). Die Skulpturen von Amiens sind durch einen technisch geschickten, aber greulich unwissenden Restaurator, Mr. Caudron, fast unter den Augen von Jourdain und Duval verunziert worden,[13]) der, auch abgesehen von dem berühmten Madonnenbild, viel auf dem Gewissen hat, den Stab des Diakons in dem Tympanon der porte Saint-Honoré an Stelle des Flabellums, die drei Magier unter den Füfsen der Evangelisten an Stelle der römischen Könige, den Teufel im jüngsten Gericht an Stelle der armen Seele, ähnlich wie Mr. Godde am Portal von Saint-Méry den Teufel an die Stelle Gottes gesetzt hat. Der Bilderschmuck von Notre-Dame de Paris, der unter der einsichtsvollen Leitung Viollet-le-Ducs seine Auferstehung feierte, ist im rühmlichen Gegensatz hierzu mit einer für alle Zeiten vorbildlichen Delikatesse und Zurückhaltung restauriert.[14]) Die Fassade von Notre-Dame mit ihren Skulpturen entstand um 20 Jahre vor der von Amiens, unter den Bischöfen Pierre de Nemours (1208 bis 1219) und Guillaume de Seignelay (1220 bis 1223.)[15]) Auch die Formensprache ist dem entsprechend einfacher, naiver,

---

[11]) Die Figur ist entstellt durch die Restauration von Mr. Caudron, der dem Kinde an Stelle der Traube oder des Vogels eine unförmliche Weltkugel in die Hand gab. Wahrscheinlich hielt das Kind einen Vogel wie Notre Dame d'Igny im Hofe des erzbischöflichen Palais zu Reims, eine verwandte Figur vom Ende des XIII. Jahrh. Die vierge dorée blieb vorbildlich für viele der späteren Darstellungen, durch die sich Amiens selbst wohl hervorthat. Hier herrschte eine besonders innige Marienverehrung, der durch eine Stiftung besondere Formen gegeben wurden; im Jahre 1389 wurde hier zum Lob der hl. Jungfrau die Confrérie de Notre-Dame du Puy gestiftet, die 1451 beschlofs, nur noch zum Lobe der Madonna zu singen und zu malen (Rigollot in den »Mémoires de la Picardie« XIII, p. 663; XV, p. 391); hier dichtete Gauthier de Coincy seine (vom Abbé Poquet herausgegebenen) »Miracles de la vierge«.

[12]) L'abbé Cerf »Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims« (Reims 1885), I, p. 35. — Derselbe im »Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scient« 1885, Nr. 2. — Gonze p. 182.

[13]) Didron »Dégradation de la cathédrale d'Amiens«, Annales archéologiques VII, p. 321.

[14]) »Réparation de la cathdérale de Paris«, Annales archéologiques III, p. 113.

[15]) Das Portal in Abbildung auch in Hirths »Formenschatz« 1890, Nr. 114; stark verkleinert bei

aber auch um so viel kräftiger und reiner, entzückend durch die jungfräuliche und jugendstolze Frische des eben erwachten, kaum aus der feierlichen Steifheit der romanischen Formen



Fig. 2.
Tympanon von Notre-Dame zu Paris.

losgelösten Stiles. Die Gesten — man sehe das die Trauer ausdrückende Aufstützen der Wange auf die Hand, das betrübte Kreuzen der Hände — sind noch die typischen, alle Bewegungen sind getragen, ernst, ruhig — nichts von dem stürmischen Zuge, der einige der Tmypana von Reims oder auch schon das von St. Denis durchbebt. Unzweifelhaft haben wir hier das grofsartigste

Lenoir »Monuments des arts libéraux«, pl. 26, p. 34. Der Aufrifs der Fassade in den »Denkmälern der Baukunst«, Lief. 10, Bl. 5. Ueber Einzelheiten des Skulpturenschmucks zu vergl. Tauris de Saint-Vincens »Mémoire sur les basreliefs qui décorent les dehors des murs et la partie extérieure du choeur«, Magasin encyclopédique V, p. 125. — Duchalais »Explication sur quelques bas-reliefs de la cathédrale de Paris«, Mémoires de la soc. des antiquaires de France, n. s. VI, 1842, p. 190. — Cahier »Quelques basreliefs du portail de la sainte vierge à Notre-Dame de Paris«, Nouveaux mélanges II, p. 237.

und würdevollste plastische Kunstwerk aus der Zeit Philipp Augusts vor uns, wie dies für die erste Periode des Stils Saint-Louis die Figuren von Amiens darstellen. Die Madonna am Mittelpfeiler des Portales von Paris, genau nach der alten Figur erneut, und die Gestalten der Ecclesia und Synagoge zur Seite, die zu den frühesten Verkörperungen dieser ikonographisch häufigen Gruppe in der Grofsplastik gehören, schliefsen sich als gleichwerthig an.[16]

Die Aehnlichkeit der beiden Tympana von Amiens und Paris geht über die durch den gleichen ikonographischen Vorwurf diktirte Uebereinstimmung hinaus. Der Hauptnachdruck mufs auf die nahe stilistische Verwandtschaft zwischen den beiden Werken gelegt werden — ebenso wie auf die Verwandtschaft der Pforte des jüngsten Gerichts in Paris[17]) mit dem Mittelportal von Amiens, das die gleiche Szene darstellt — die gewöhnliche Darstellung über dem Hauptportal, die an einer ganzen Reihe von fran-



Fig. 3.
Tympanon von der Kathedrale von Chartres.

[16]) Stark restaurirt. In dem Zustande vom Jahre 1772 abgebildet bei De Laborde »Les monuments de la France« II, p. 173.

[17]) Gonze »L'art gothique«, p. 156. Die Geschichte der Kathedrale genau in dem noch nicht abgeschlossenen, von der société archéologique d'Eure-et-Loir herausgegebenen, fünfbändigen Werke des Abbé Bulteau »Monographie de la cathédrale de Chartres«.

zösischen Kirchen wiederkehrt. Von der an der Spitze dieser Periode der Plastik stehenden Schöpfung in Paris gehen aber die Fäden nicht nur nach Nordosten, sondern auch in entgegengesetzter Richtung nach Südwesten, nach Chartres. Paris gab hier nur zurück, was es in einer vorangegangenen Periode von dort empfangen hatte.

Es sind die berühmten Seitenportale des nach dem Brande von 1194 durch Bischof Regnault de Mouçon begonnenen Neubaues, die hier in Betracht kommen. Sie wurden fast gleichzeitig mit der Fassade von Amiens in den Jahren 1230 bis 1240 vollendet;[18]) die vorseitig abgedruckte Abbildung (Fig. 3) zeigt das Tympanon des Mittelportals vom südlichen Querarme. Es stellt das jüngste Gericht dar. In der Mitte des oberen Streifens thront Christus en face, beide Hände flach erhoben, neben ihm Maria und Johannes, die Hände mit einer Geberde des Fürbittens flach aneinander legend, in den Ecken zwei Engel mit den Kreuzigungs-Werkzeugen. Drei weitere mit den übrigen Instrumenten der Passion schweben frei in der Luft. Auf dem unteren Streifen steht in der Mitte der Erzengel Michael mit der Wage, in deren einer Schale die arme zitternde Seele hockt, während die andere von Teufeln herniedergezogen wird. Zur Linken werden die Erlösten nach dem Himmel geleitet, zur Rechten die Verdammten nach der Hölle geführt. Ganz auffällig ist hier auch in der an und für sich lebhaftere Bewegungen fordernden Darstellung der Verdammten die feierliche, fast erstarrte Ruhe. Langsam schreiten die Verurtheilten dem Höllenrachen entgegen, die Hände krampfhaft verschränkend — die Bewegung ist nur ganz wenig verschieden von der anbetenden Geste der Erlösten auf der linken Seite. Die Symmetrie ist so im ganzen Tympanon bis zum Aeufsersten bewahrt. Der Typus der Köpfe, die Behandlung von Haar und Bart, vor allem auch die grofsartige Behandlung der Gewandung ist dieselbe wie bei den Figuren von Paris — die Falten, deren Kämme durchweg leicht abgebröckelt sind, erscheinen nur dadurch etwas knittriger als in Paris. Bezeichnend für diese Skulpturen von Chartres ist das überaus einfache Arrangement der faltigen Mäntel, die in dichten, aber nie kleinlichen Parallelfalten dem Schwunge der Glieder folgen, die nur leicht am Knie, an den Schultern durchmodellirt sind. Die berühmten Figuren vom Nordportal und der nördlichen Vorhalle in Chartres[19]) finden gleichfalls Parallelen in Amiens, aufserdem auch an der Fassade von St. Remi in Reims.

Die Schaar der Bildhauer, die in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. in Amiens weilte, hat aber als Zeugnifs ihrer Kunstfertigkeit auch noch zwei Werke des Bronzegusses hinterlassen, von besonderer Wichtigkeit, weil sie die einzigen frühen Bronzegrabmäler sind, die den Revolutionssturm von 1789 überdauert haben, neben dem Grabmal der Kinder von Saint-Louis in St. Denis. Es sind die Grabstätten der Bauherren der Kathedrale, des 1222 verstorbenen Bischofs Evrard de Fouilly und des 1237 verstorbenen Geoffroy d'Eu,[20]) beide von je sechs Löwen getragen und bewunderungswürdig durchgeführt, am besten das des Evrard mit den Engelsfiguren zur Seite.

Die Portale von Paris, Amiens und Chartres stellen zusammen den Höhepunkt dieser ersten glänzenden Blüthe-Periode der französischen Skulptur in Nordfrankreich dar — Reims tritt mit einem abweichenden Stil zur Seite. Ihr Hauptcharakterzug ist feierliche Würde und getragener Ernst. Erst der Feuergeist der Champagne brachte das Element des Lebhaften und Lieblichen hinzu. Und diese Werke in ihrer grofsartigen Monumentalität enstanden 200 Jahre vor Donatello.

Bonn. Paul Clemen.

[18]) Abbildung bei Chapuy »Cathédrales françaises« pl. 8. — Adams »Recueil de sculptures gothiques d'après les plus beaux monuments construits en France depuis le XI jusqu'au XVe siècle« I, pl. 4. — Lassus »Monographie de la cathédrale de Chartres« pl. 26, 28, 39, 40.

[19]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture française« VIII, p. 256; IV, p. 61. (Vergl. »Sur les statues tombales en métal«, Bulletin monumental XXI, p. 459.)

[20]) Gilbert p. 126. — Ruskin p. 25. Abgufs Nr. 118 und 119 im Museum des Trocadero. Genaue Beschreibung im »Catalogue« vom Jahre 1883 p. 18. Abbildung der Köpfe besonders bei Rigollot in den »Mémoires de la Picardie« III, p. 387, des zweiten Grabmals bei Chapuy »Cathédrales françaises«, 3. Lief., Taf. 8.

Das Gewand scheint aus feinstem leichten Wollenstoff zu bestehen, der sich jeder Bewegung anschmiegt, während die Figuren von Amiens in schwere, filzartige Brokatgewänder gehüllt sind.

Gedanken über die moderne Malerei.

III.



er Charakter unserer Zeitschrift rechtfertigt, ja verlangt es, dafs zum Schlusse noch die religiöse Malerei der Neuzeit, oder die moderne Malerei, soweit sie sich mit religiösen Gegenständen befafst, einer besonderen Kritik unterzogen wird.

Gibt es eine religiöse Malerei als eigene Kategorie? mit besonderen Rücksichten und Pflichten, mit eigenem Charakter und Stil? Man leugnet das von manchen Seiten. Kunst ist Kunst, Malerei ist Malerei, ob sie sich zufällig ihre Themate aus dem Reich des Profanen oder Religiösen hole. Die prinzipielle Frage kann hier nicht zum Austrag gebracht werden. Für Einen Satz wird man aber doch wohl die allgemeine Zustimmung nicht blofs der Gläubigen und noch irgendwie religiös Gesinnten, sondern auch aller Vernünftigen und Wohlanständigen erwarten können, für den Satz: Die Malerei darf religiöse Gegenstände nicht so behandeln, dafs die Art der Darstellung dem Charakter derselben zuwider ist, dafs sie die heiligen Thatsachen, Geheimnisse, Gestalten der Religion, des Christenthums in die Sphäre gemeiner Wirklichkeit herabzieht, sie profanirt. Wenn mit Zustimmung jedes Vernünftigen selbst das Strafgesetzbuch Religion und Kirche gegen Injurien schützt, so kann nicht die Kunst das Recht beanspruchen wollen, sich durch Pinsel und Farbe injuriös an derselben zu vergreifen. Ist dieser Satz wirklich allgemein zugestanden? In der Praxis nicht; wie er aber in der Theorie ernstlich soll in Abrede gezogen oder widerlegt werden können, ist unerfindlich; also mufs die richtige Theorie die falsche Praxis verdammen.

Nun sagt freilich mancher moderne Maler mit Mund und Pinsel: Für mich existiren diese Thatsachen und Personen als übernatürliche, heilige, religiöse nicht; ich sehe in den Erzählungen der hl. Schrift lediglich geschichtliche Ereignisse ganz derselben Art wie alle übrigen, deren die Geschichte Erwähnung thut; für mich gibt es überhaupt kein eigenes, höheres Reich des Religiösen, daher auch keine besondere Art, das angeblich Religiöse darzustellen. Wir werden mit solchen uns nicht auf dem Boden positiver Gläubigkeit auseinandersetzen können; aber es genügt auch ein viel niedrigerer Standpunkt, um ihr Unrecht einzusehen und aufzudecken. Vielleicht darf man wenigstens bei manchen auch aus dieser extremsten Klasse doch Eines noch voraussetzen: Vernunft und Anstand. Dem Maler, bei welchem wir dies noch voraussetzen können, sagen wir: Selbst wenn dir diese Thatsachen und Persönlichkeiten einer höheren Würde, einer religiösen Bedeutung, eines übernatürlichen Charakters entkleidet und bar erscheinen, berechtigt dich das nicht, sie nach deiner profanen Auffassung zu malen, und du begehst ein Verbrechen, wenn du es thust. Wenn du ein Mann von Gewissen, von Anstand und vernünftiger Ueberlegung bist, wirst du es nicht thun. Dein Gewissen wird dir sagen: thue es nicht; du theilst nicht die Ueberzeugung Anderer, aber das sei ferne von dir, dafs du den Glauben und das religiöse Gefühl hundert und tausend Anderer durch deine Kunst ärgerst und verletzest. Deine Vernunft wird dir sagen: thue es nicht; wahrlich, es wäre übelgethan, wolltest du das kostbare Kapital der Volksreligion, an dessen Verschleuderung und Herabminderung gegenwärtig so viele Kräfte verbrecherisch arbeiten, auch durch deine Kunst noch schädigen. Eben wenn und weil du diese heiligen Objekte auf Eine Linie stellst mit den profanen, hast du gar keinen Grund und kein Recht, mit deinem Pinsel gerade nach jenen zu greifen. Also die Hand davon! Man verlangt von dir nicht, dafs du das Heilige heilig darstellst, wenn du nicht daran glaubst, — du könntest es auch nicht — aber das kann man verlangen, dafs du es nicht darstellst und deine Kunst andern Gegenständen zuwendest. Thust du es doch, so leitet dich entweder gewissenloser Leichtsinn oder freche Frivolität, oder aber fanatischer Hafs gegen Christenthum und Religion und das Streben, mit deinem Pinsel für Atheismus und Unglaube Propaganda zu machen; wo bleibt denn aber im letztern Fall der so laut verkündigte Kanon, dafs die Kunst zwecklos sein müsse und vor allem nicht tendenziös sein dürfe? hat dein Pinsel etwa die Aufgabe, negative Kritik zu malen? Renan, Straufs, Baur in Farben zu übersetzen?

In der That, schon jedem verständigen, edlen Gemüth wird man den Satz als richtig erweisen können, der dem gläubigen selbstverständlich ist: dafs, wenn die Malerei sich mit religiösen

Thematen abgibt, dies in religiöser Absicht zu geschehen habe und unter Zuhilfenahme aller jener Mittel, welche die Wahrung des religiösen Charakters garantiren. Im andern Fall kann nicht blofs kein religiöses Kunstwerk, sondern überhaupt kein Kunstwerk zu Stande kommen, weil Objekt und Charakter, Gegenstand und Formensprache des Bildwerks in schreiendem Widerspruch zu einander stehen. Wie tief war das Bewufstsein, dafs für die religiöse Kunst eine höhere Weihe, ein idealer Charakter, eine vornehmere Formenwelt nöthig sei, selbst in der antik-heidnischen Kunst begründet, und wie blieb es lebendig bis in die Zeiten des schlimmsten Zerfalls. Dem gegenüber ist es beschämend, dafs eine ganze Reihe von Produkten der modernen Malerei sich als offene, rohe Verletzungen dieses elementarsten Prinzips verrathen. Alle jene oben gezeichneten Verirrungen der modernen Malerei wurden auch auf das Gebiet des religiösen Kunstschaffens verschleppt und zeitigten hier ihre giftigsten Früchte; sie wuchsen hier mitunter geradezu zu Verbrechen und Blasphemien aus. Wir haben hier Alles schon erlebt, auch das Unglaubliche und Unmöglichscheinende. Man hat, wie wir schon hervorhoben, der geilen Lust gestattet, selbst die Schwelle des Heiligthums zu überschreiten und selbst das Heilige mit ihrem eklen Geifer zu überziehen. Die materialistisch-realistische Richtung hat sich an den religiösen Gegenständen vergriffen und auch sie nicht blofs des übernatürlichen sondern des geistigen Gehaltes entleert. Der Impressionismus, die Lust am Häfslichen, ist auch ins religiöse Gebiet eingedrungen und hat hier den letzten Hauch von Würde und Adel verweht. Der Emanzipationsgeist hat auch beim religiösen Kunstschaffen die herrlichen Leistungen der Vorzeit vollständig ignorirt und mit jedem traditionellen Typus aufgeräumt; er hat einem wilden Subjektivismus die Zügel schiefsen lassen und damit den objektiven, universalen Charakter und Gehalt der religiösen Themate geschädigt. Alles das zusammen hat eine religiöse Kunst hervorgebracht, welche manche Linie unter den religiösen Produkten der antiken Kunst steht.

Der Naturalismus und Realismus war ja freilich schon viel früher in den heiligen Bann des religiösen Gebiets eingedrungen. Er spielt schon eine grofse Rolle in der spätern altdeutschen religiösen Malerei, aber in ganz anderer Weise. Hier dient er dazu, den historischen Charakter der heiligen Thatsachen und Gestalten zu betonen und einen urwüchsigen, das Volksgemüth entsprechenden Ausdruck des Glaubens zu schaffen, der den Maler beseelte; in der modernen Malerei spricht er das Bekenntnifs des Unglaubens aus. Dort ist er Ausflufs einer gesunden, gläubigen Naivetät, hier ist die Naivetät eine gemachte und simulirte, blofs der Deckmantel für den Glaubensmangel. Man kann diesen Realismus, sofern er anständig bleibt, ja noch gewähren lassen im religiösen Genre, welches — wohl nur wegen der Armuth an Ideen und Motiven — gegenwärtig so stark kultivirt wird, in den Dutzenden von Kirchgangs-, Beerdigungs-, Versehgangs-, Sakristei-, Ministranten-, Prozessionsbildern, unter welchen immer auch einige befriedigende sich finden; aber wo er sich an die eigentliche Heilsgeschichte, an die Darstellung heiliger Mysterien, an Andachts- und Altarbilder wagt, geht es fast nie ohne Skandal ab. Vollends dann wenn er auch hier die Motive und Modelle mit Vorliebe aus den niedrigsten und schmierigsten Schichten des Volkes und der Wirklichkeit holt. Leider hat gerade diese Art der Darstellung des Heiligen sich zu einer förmlichen Schule verfestigt und bedeutende Künstlerkräfte in Sold genommen.

Der eigentliche Bannerträger dieser Schule wurde F. von Uhde, dessen Name für immer in der Geschichte der religiösen Malerei einen üblen Klang behalten wird, ein Meister von bedeutendem künstlerischem und technischem Vermögen, besonders begabt, die flüchtigen Erscheinungen des Lebens zu bannen und lebendig wiederzugeben, tüchtig in der psychologischen Schilderung, wie wenige von den Neueren. Wäre er doch bei der Soldatenmalerei und den Bildern aus dem Volksleben geblieben. Er hat eine Kinderstube gemalt, an der wir nichts aussetzen wollten; nun aber fällt ihm ein, in diese modern-ländliche Kinderstube den Heiland einzuführen, nicht um die Kinder zu segnen, sondern um ihnen das Gesicht zu reinigen und die Nase zu putzen, — denn etwas anderes kann und will dieser Heiland nicht. Er schildert ergreifend, wie eine von der Polizei freilich wohl nicht ohne Grund ausgewiesene und verfolgte Familie in Nacht und Nebel die Flucht ergreift; das liefse sich sehen und es erweckt selbst Mitgefühl, jenes Mitgefühl, das wir auch verschuldetem Elend nicht versagen; aber das Mitgefühl schlägt in einem ganz andern Affekt um, wenn wir nun im Katalog dieses Bild als Flucht nach Egypten verzeichnet finden. Er malt ein Stück sozialen Elends,

wie in schmutzigem Stall ein herabgekommenes Vagabundenweib niederkommt mit einem Erdenwurm, der ihr Elend erbt und wie der Vagabund auf der Stiege sitzt und sich nicht zu helfen weifs bei solcher Mehrung seiner Sorgen; das könnte zunächst unser Interesse wachrufen; aber Ekel, gemischt mit Grauen und Entsetzen erfafst uns, wenn wir finden, dafs das die heilige Nacht darstellen soll. Er schildert ein Abendessen im Zuchthause und man staunt über die Physiognomien der Verbrecher, welche gespannt am Munde des Einen hängen, der etwas besser zu sein scheint als die andern, und bei dessen Wort auch in ihnen noch der letzte Rest von Gewissen sich regt, — aber man traut seinen Augen nicht, wenn man erfährt, dafs dies das letzte Abendmahl vorstellen soll. Und nun wollte man gar den Versuch machen, diese Bilder, gegen welche jedes gläubige und anständige Gemüth mit unwillkürlichem Schauder reagirt, als religiöse Bilder zu retten. Ob es denn, fragte man,[8]) gegen den evangelischen Sinn verstofse, das Göttliche als etwas in der Menschheit, unbedingt von Raum und Zeit Fortwirkendes zu fassen? Ja man wollte dem Protestantismus diese Bilder aufnöthigen als die ersten rein evangelischen Auffassungen und Darstellungen der heiligen Geschichte, da hier Jesus so recht als Heiland der Armen und Elenden eingeführt werde,[9]) und man verwies auf deren Farbenwirkung, welche nicht ohne Romantik und tiefe Mystik sei. Es gelang nicht, das Urtheil irrezuführen. Diese Art von Poesie kann auf kein gesundes Gemüth einen wohlthuenden Eindruck machen, dieser schmutzige Farbenzauber kein gesundes Auge erfreuen, und man kann mit aller Farbenromantik das Verbrechen gegen die Religion, welches in diesen Bildern liegt, nicht zudecken oder mildern. Nicht das ist das Verbrechen, dafs der Heiland mit dem Elend der Welt konfrontirt wird, auch das nicht, dafs die heutige Welt und ihr Elend ihm nahegebracht wird, aber das, dafs U. den Heiland selbst über diese Atmosphäre der Sünde, der Schuld und des Elends nicht hinaushebt, sondern ihn völlig darin untergehen läfst, dafs er alles Göttliche an ihm negirt und ihn selbst auf das Niveau der Verbrecher, Vagabunden, im günstigsten Fall (bei der Bergpredigt) des schwärmerischen Sekten-Predigers herabdrückt.

[8]) Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 630. — [9]) »Christliches Kunstblatt«, herausgegeben von H. Merz (1889), Nr. 3 und 4; vergl. »Archiv für christl. Kunst« (1889), S. 116.

Denn das heifst den Heiland leugnen und noch tiefer herabwürdigen, als die niedrigste Taxirung seiner Person als des Weisen von Nazareth und des Wohlthäters der Menschheit ihn je anzusetzen gewagt hat. Geistesverwandt mit U. ist E. von Gebhardt, dessen Auffassung und Formengebung in dem Abendmahl, der Himmelfahrt, dem *Ecce homo*, der Erscheinung des Auferstandenen vor Thomas und neuestens in seinem Bilde Christus in Bethanien nicht weniger trivial ist, trotz der mehr mittelalterlichen als modernen Staffage. Auf gleichen Bahnen wandelt Albin Eggers mit seiner „heiligen Familie“ in der diesjährigen Ausstellung in München (ein altersschwacher Greis, in dessen Bart das Kind spielt, daneben sitzt ein derbes Bauernweib), ferner Franz Stuck mit seinem Kreuzigungsbild (ebenfalls in der neuesten Ausstellung) ohne alle Würde und Weihe, welchem, wenn ich recht berichtet bin, erst die Polizei zu einem Lendentuch verhelfen mufste, und so manche andere, welche nicht einmal die Ehre einer Erwähnung verdienen. Genug von dieser religiösen Malerei, welche den Tiefpunkt unseres künstlerischen Elends bildet; zum Glück wird sie nicht von langer Lebensdauer sein; noch rascher als die Kritik wird der Ekel, die Verachtung, der Hunger ihr Ende herbeiführen.

Wir haben ja immer noch Besseres. Freilich manches ideal gedachte und tiefempfundene religiöse Gemälde offenbart allzusehr das Bestreben, neu und originell zu sein, was auf religiösem Gebiet nie ohne Bedenken ist. Daran kranken auch, trotz gesunden religiösen Kerns, F. A. Kaulbachs Grablegung, E. Zimmermanns Erscheinung des Auferstandenen, A. Delugs Frauen am Kreuzweg, Kirchbachs Tempelreinigung, P. Kiefslings Ringen mit dem Engel und so manche andere; es liefse sich hier ja der Beweis erbringen, dafs durch das Abgehen von gewissen seit Jahrhunderten fixirten Typen nicht nur der religiöse Gehalt sondern auch die künstlerische Wirkung beeinträchtigt wird.

Neu und originell mit schlimmer Nebenbedeutung und schlimmen Folgen ist auch der Versuch einiger Modernen, die religiösen Darstellungen in die „vierte Dimension“ hinüberzuschieben und das Helldunkel des Hypnotismus und Spiritismus darüber zu breiten. Symptomatisch sind hierfür 2 Verkündigungsbilder. Auf dem von P. Höcker (Ausstellung 1890) ist Maria im Hofe ihres Hauses ganz auf die Knie gesunken, und mit geschlossenen Augen

wie eine Somnambule schaut sie in weltentrückter Vision den geisterhaft vor ihr schwebenden, in der Dämmerluft verwehenden Engel; auf dem zweiten von Marianne Stockes (Ausstellung 1892) stehen gar Jungfrau und Engel hintereinander, so dafs die beiden Gestalten sich beinahe decken und die hintere nur theilweise sichtbar ist; beide Gestalten schauen nach vorn, die Jungfrau sieht also den Engel nicht, sondern dieser bringt offenbar in hypnotischer Suggestion der hypnotisch Bewältigten und wie ihre schlaffe Haltung zeigt, willenlos gemachten Jungfrau den Willen und die Botschaft des Höheren bei. Bekanntlich ist auch Gabr. Max auf diesen Wegen gewandelt und seine Krankenheilung und Todtenerweckung, welche den Heiland als grofsen Magnetiseur und Hypnotiseur auffafst, hat entfernt nicht mehr den religiösen Gehalt seines mit Recht berühmten Schweifstuchbildes. J. G. Martins Kain (Ausstellung 1890) und Bela Grünwalds Verkündigung an die Hirten (Ausstellung 1892) gehören ebenfalls in diese Kategorie.

Das ist eine innerlich kranke und ankränkelnde Kunst, keine gesunde Mystik, sondern hysterischer Mystizismus, nicht die geheimnifsvolle Atmosphäre des Glaubens, sondern die schwüle Atmosphäre des Aberglaubens, nicht wahrer christlicher Spiritualismus, sondern spiritistischer Unfug. Diese scheinbare Hinaushebung der religiösen Objekte über die Natur ist nur eine andere Art von Materialisirung derselben und verflüchtigt gerade so deren historischen wie übernatürlichen Charakter, indem sie dieselben ins Traumgebiet und Truggebiet der künstlichen Exstase, der anormal gesteigerten psychischen Zuständlichkeiten verweist.

Gerne registriren wir aber eine Reihe von tüchtigen Leistungen der neueren Malerei, welche zwar auch vom modernen Geist behaucht, nicht eigentliche Kirchen- und Altarbilder für uns und nicht unbedingte Vorbilder für unsere religiöse Kunst sind, aber immerhin einen erfreulichen Beweis dafür erbringen, dafs trotz allem die religiöse Kraft aus der modernen Malerei noch nicht ganz geschwunden ist und dafs auch auf diesem Gebiete die *anima naturaliter christiana* mitunter noch zum Durchbruch kommt. Wir nennen die Pieta von Hans Tichy, die Himmelfahrt Mariens von Ludwig Löffz, die Grablegung von Keller (Stuttgart), die Kreuzabnahme von Krämer, die Madonna von Pirchan und von Bouguerau, das Rosenwunder der hl. Elisabeth von Max Ehrler. Die neueste Münchener Ausstellung bringt ein gutes Bild von L. W. Heupel: *Auxilium Christianorum* und eine Madonna von L. von Zumbusch, würdig und edel, nur seltsamer Weise, natürlich wegen des Farbeneffekts, in einen Wald versetzt. Selbst ein Wereschagin berüchtigten Andenkens trifft einmal, in der Darstellung der Frauen am Grabe (in der neugebauten russischen Kirche am Ölberg zu Jerusalem), den vollen und reinen religiösen Ton. Dazu dann eine ziemliche Zahl edler und ergreifender Legenden-Erzählungen; besonders bedeutend Adolf Hirschl's und Albrecht Vriendt's Tod der hl. Cäcilia.

Daneben aber hat auf katholischem Boden eine im strengen Sinn kirchliche und religiöse Kunst zu blühen nie aufgehört. Werden auch die gewöhnlichen Bedürfnisse an religiöser Malerei für Kirche und Haus zum gröfsten Theil durch Künstlerkräfte fünften und sechsten Ranges befriedigt, deren Schaffen mehr dem Kunsthandwerk als der Kunst angehört, so haben wir doch immer auch Aufträge für Künstler oberen Ranges und Künstler höheren Ranges für wichtigere Aufträge gehabt. Freilich der Tod hat in den letzten Dezennien deren Reihen leider stark gelichtet. Mit Wehmuth denken wir zurück an jenen lieblichen Frühling katholischer Kunst, der in der Nazarenerschule uns erblühte, aus der klaren, fruchtkräftigen Erkenntnifs heraus, dafs am wenigsten in der religiösen Kunst die Natur und Naturnachbildung Selbstzweck sein könne, dafs die religiöse Malerei nur gewinnen könne durch selbstloses, gläubiges Eingehen in die heiligen Geheimnisse und durch willige Unterwerfung unter die strengen Gesetze kirchlicher Kunst. Und mit Schmerz denken wir daran, dafs die erste Nachblüthe, der erste kräftige Nachwuchs dieses Frühlings auch schon der Vergangenheit angehört. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, einem Führich, Klein, Steinle, Schraudolph, Kuppelwieser, Deger, Flatz und so manchen andern Namen besonders aus der verdienten Düsseldorfer Schule ihren Platz in den Annalen der christlichen Kunst anzuweisen.[10]) Der Schmerz über ihren Hingang wird dadurch gemildert, dafs ein Ludw. Seitz, Fritz Geiges, Andr. Müller,

---

[10]) Siehe St. Beissel »Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland«, Stimmen aus Maria-Laach (1892), S. 51 ff., 158 ff.; »Album religiöser Kunst«, Text von L. R. von Kurz zu Thurn und Goldenstein (Regensburg 1891), S. 14 ff.

Karl Müller, Ludw. Glötzle, Karl Baumeister, Bonifaz Locher und so mancher andere in ihre Fufstapfen eingetreten sind und in der Gegenwart das Banner der kirchlichen Malerei hochhalten.

Zu den besonders trostreichen, die Zukunftshoffnung neu beschwingenden Erscheinungen aber rechnen wir namentlich das Schaffen der Malerschule des Klosters Beuron. Wie man über deren künstlerische Richtung im übrigen urtheilen mag, ob man ihren Stil für unbedingt nachahmungswürdig oder nachahmungsfähig ansehen mag oder nicht, — Ein Verdienst wird ihr von keiner Seite geschmälert werden: sie war es, welche der religiösen Kunst wieder klar das Ideal vorgezeichnet hat. Sie hat den erfreulichen Beweis geliefert, dafs auch die heutige Kunst noch Andachtsbilder in der weihevollsten Bedeutung dieses Wortes zu schaffen vermochte, welche an technischem Können und und seelischem Gehalt die ersten Leistungen der blühendsten kirchlichen Kunstepochen voll erreichen. Sie ist durch ihre Werke das lebendige Gewissen der jetzigen kirchlichen, besonders monumentalen Malerei geworden, das Gewissen, das an die heilige Pflicht mahnt und jeden Abfall von derselben sofort zum Bewufstsein bringt. Von den beiden erlauchten Gründern und Führern desselben ist der eine, P. Gabriel Wüger, im Mai d. J. in das Reich der unerschaffenen, wandellosen Schönheit eingegangen; möge der andere uns noch lange erhalten bleiben und möge die Kongregation ihres hohen Berufes weiter walten zum Segen jener Kunst, welche zum Dienste im Heiligthum erwählt ist. —

Die vorstehenden Betrachtungen laufen in praktische Spitzen aus, welche Niemand verletzen, nur Impulse geben möchten. Mehr noch als die obigen Gedanken wollen diese Vorschläge blofs Anspruch auf subjektiven Werth erheben; sie weichen gern jedem besseren und erfahreneren Rath und wollen durchaus nicht das letzte Wort haben; sie wollen nichts sein als ein *videant consules!*

Was wohl vor allem anzustreben sein dürfte ist die Anbahnung besserer Beziehungen zwischen der Wissenschaft der Aesthetik und der ausübenden bildenden Kunst. Durch die eingetretene Entfremdung hat die Malerei Führung und Leitung verloren; sie ist zum Theil so stark in die Irre gegangen, dafs sie, wie wir sahen, auf die Fragen: woher? wohin? wozu? schlechterdings keine Auskunft mehr zu geben weifs, wenigstens keine vernünftige und genügende. Das sollte sie zum demüthigen Geständnifs bringen, dafs sie jener Führung nicht entrathen kann. Wir sind hier in einen Fehler gefallen, der sonst uns Deutschen nicht gerade naheliegt: dafs wir über der Praxis die Theorie vergessen und verlassen haben. Freilich, dieser Fehler ist durch den entgegengesetzten, uns näher liegenden verursacht worden. Die Wissenschaft der Aesthetik hatte über der Theorie die Praxis vergessen und darum für die Praxis nichts mehr geleistet; so kam es, dafs sie von der Praxis verächtlich angesehen wurde. Ihre Sache ist es nun, diesen Fehler wieder gut zu machen, nicht in der Weise, dafs sie den gehorsamen Diener der ausübenden Kunst spielt, ihr nachläuft und ihre Fehltritte registrirt oder entschuldigt, konstatirt, wie gemalt wird, sondern indem sie vorausgeht mit hochgehaltener Fackel, vor Fehltritten bewahrt, lehrt wie gemalt werden soll, über Zweck, Pflichten, Grenzen dieser Kunst orientirt, neue Grundsätze und Schlagworte, wie sie der unruhige, kühne Geist des Künstlers ausschäumt, ruhig und besonnen auf Grund und Berechtigung prüft. Lessings Laokon mufs eine neue, zeitgemäfse, verbesserte Auflage erfahren. Damit wird die Freiheit der Kunst nicht gebunden, nur geregelt. Der neue Wein mufs Freiheit haben, um richtig gähren zu können; aber die verschafft man ihm nicht dadurch, dafs man ihn ausfliefsen läfst, sondern dadurch, dafs man ihn einschliefst und nur nach oben das Ventil öffnet. Um „die verschollene Katheder-ästhetik", der der Zopf hinten hängt, in eine wahrhaft praktische Wissenschaft umzugestalten, wäre es sehr wünschenswerth, dafs unter den Männern der Praxis immer auch solche sich finden würden, welche zugleich die Feder führen und sich an der wissenschaftlichen Diskussion betheiligen könnten. Dies regt von selbst einen zweiten Gedanken an.

Theorie und Praxis müssen sich wieder näher treten, darum auch Atelier und Studierstube, Zeichen-, Mal- und Hörsaal wieder aneinander grenzen. Die Bildungsgrundlagen des Künstlerstandes müssen tiefer gelegt werden. Neben tüchtigen philosophisch-ästhetischen Studien mufs die Kunstgeschichte das theoretische Hauptfach bilden, und zwar eine Kunstgeschichte, welche über Renaissance, Mittelalter und Klassizismus hinauf führt bis zu den hellen klaren Quellen altegyptischer Kunst. Die

Pflege des philosophischen und historischen Sinnes würde wohlthuend den mafslosen Uebermuth und Dummstolz bannen und jenes demüthige Streben und jene Pietät gegen die Kunst der Vorzeit erzeugen, welche allein gesunde Triebkräfte des Fortschritts sind. Ein wissenschaftliches Examen als Thorwächter am eigentlichen Portal der Kunst würde viele Unberufene fernhalten, das schreckliche Anwachsen des Kunstproletariats verhindern, die Konkurrenz einschränken, diese fruchtbare Mutter von gewissenlosen Effekthaschereien, verwegenen Kunststücken und Spekulationen.

Strenge Zucht in den Akademien, Gallerien, öffentlichen Ausstellungen wird verhüten müssen, dafs die oben beklagte Invasion der Unzucht in das Reich der Malerei weiteres Unheil anrichte. Wenn wir wirklich so arm geworden wären an christlichem Geist und Sinn, dafs die christliche Moral diese Forderung nicht mehr begründen dürfte, so müfste man doch schon vom rein natürlichen, hygienischen und nationalen Standpunkt, im Interesse des öffentlichen Wohles und der Zukunft unseres Volkes es für nothwendig erkennen müssen, dafür zu sorgen, dafs nicht Akademien und Ausstellungen weitere Seuchherde der Unsittlichkeit und des moralischen und physischen Verderbnisses werden. Auch hier ist es zunächst nicht der Polizeistock, nach welchem wir rufen. Wir haben vielmehr die Selbstzucht im Auge, welche die Kunst selber sich angedeihen lassen soll, durch welche sie ihr Blut von innen heraus läutert und die unreinen Säfte von innen abstöfst. Sollte aber die Erwartung, dafs noch ein genügender moralischer Fond hierzu in der modernen Malerei sich finde und dafs sie selber in diesem Punkt die nothwendige Disziplin handhaben werde, sich als trügerisch erweisen, so müfsten wir im eigensten Interesse der Malerei das Eingreifen der Sittenpolizei für wünschenswerth und nothwendig erachten. Die Freiheit der Kunst würde dadurch nicht leiden, sondern gewinnen, so wenig als es die Freiheit des Volkslebens etwa beeinträchtigt, wenn man die Prostituirten unter Aufsicht und Zucht stellt und wenigstens das öffentliche Leben in die Grenzen der Ordnung und Wohlanständigkeit zwingt.

Besonders am Herzen liegt uns natürlich die Zukunft der religiösen Malerei, speziell der eigentlichen Kirchenmalerei. Da es das Bestreben der Regierungen und der Stolz der Kunstakademien ist, die Lehrkörper der letztern aus Vertretern aller Richtungen und Strömungen zusammenzusetzen und da in deren Gremium mitunter auch die Modernsten der Modernen schon Aufnahme gefunden haben, so wäre vielleicht die Forderung gerade nicht exorbitant, es möchte in Anbetracht der Wichtigkeit der religiösen Malerei, welche so viele Hände beschäftigt, für die Pflege des Kunstsinns im Volk von so grofser Bedeutung ist, auch Jahr für Jahr mit einem stattlichen Kapitalwerth arbeitet, an jeder gröfseren Akademie für genügende und würdige Vertretung der religiösen Schule gesorgt werden. Sollte aber dieses Verlangen, Nazarener an den Kunstschulen lehren zu lassen, zu mittelalterlich befunden werden, wird auch in Zukunft wie bisher der Unterricht in der religiösen Malerei an den Akademien vernachlässigt oder perhorreszirt, so kann den Jünglingen, die sich ihr widmen wollen, nur der Rath ertheilt werden, ihren Lehrgang durch die Akademien zu nehmen, die Technik auf den Grund zu erlernen, daneben und darnach aber fleifsig in die Schule der alten Kunst zu gehen und womöglich sich einem tüchtigen Meister der religiösen Kunst anzuschliefsen. Und Jüngern und Meistern dieser Kunst kann man nur empfehlen, öfters bei der Klosterkunst von Beuron Exerzitien zu machen, sich von ihr das Gewissen erforschen und den religiösen Sinn läutern und kräftigen zu lassen.

Videant consules! Mögen alle, welche dazu berufen sind, mit Einsicht und mit vereinten Kräften daran arbeiten, das herrliche Schiff der Malerei für eine glückliche Fahrt in die Zukunft seetüchtig und klar zu machen. Nun, da wir uns dem Grenzgestade des XIX. Jahrh. nähern, wird der Wogenschlag stärker, und seltsame Wahrzeichen liegen in der Luft. Schon ragt aus dem Nebel der Zukunft das scharfe, klippenreiche Riff auf, das wir umsegeln müssen, — der Endpunkt des XIX. Jahrh. Da gilt es, das Schiff in guten Stand zu setzen, den Kompafs fest im Aug zu behalten, damit wir dieses Riff als ein Kap der guten Hoffnung begrüfsen können, damit wir nicht zu fürchten brauchen, an ihm zu zerschellen, damit wir mit starkem Dampf und schwellenden Segeln in Ehren in die offene See des XX. Jahrh. einfahren.

Tübingen. Paul Keppler.

Ein Beitrag zur mittelalterlichen Begräbnifsweise.



afs man im Mittelalter die Leichen hochstehender Personen oft einbalsamirte, ist bekannt und diese Sitte erklärt es, dafs auf den spätmittelalterlichen Todtentänzen die Auferstandenen oft mit aufgeschnittenem und eingefallenem Bauche erscheinen.[1]) Auch das ist nicht unbekannt, dafs bei Leichen solcher Personen, die fern von dem Orte gestorben waren, an dem sie begraben werden wollten oder sollten, das Fleisch durch Kochen von den Gebeinen abgelöst wurde, sei es, dafs man zur Einbalsamirung nicht das nöthige Material hatte, sei es, dafs, was wahrscheinlicher ist, die Ueberführung einbalsamirter Körper auf weite Entfernungen mit zu viel Schwierigkeiten verbunden war. In dieser Weise wurden z. B. die Leichname Friedrich Barbarossa's, Ludwigs IV. von Thüringen (Gemahls der hl. Elisabeth) und des hl. Ludwig behandelt, die im Orient gestorben waren.[2])

Mit diesem uns völlig fremd gewordenen Verfahren können wir unser Empfinden nicht recht mehr in Einklang bringen, während die noch jetzt übliche Einbalsamirung für unser Gefühl nichts Anstöfsiges hat. Man empfand im Mittelalter indefs anders. Das Lösen der Fleischtheile von den Knochen durch Abkochen ist schon im heidnischen Deutschland üblich gewesen; es ging wenigstens bei manchen Völkern, wie dies Hostmann gezeigt hat, der Verbrennung voraus.[3]) Und wer da weifs, wie lange die heidnischen Sitten zum Theil sich erhielten, zum Theil nachwirkten, der wird es begreifen, dafs man im XII. und XIII. Jahrh. ein derartiges Verfahren nicht anstöfsig zu finden brauchte, auch in dem Falle nicht, dafs man durch die Umstände keineswegs dazu gezwungen war. Und dafs man wirklich auch nichts Anstöfsiges darin fand, dafür habe ich ein in mehr als einer Hinsicht sehr interessantes Zeugnifs gefunden, das ich hier mittheilen will.

Im zweiten Bande des Walliser Urkundenbuches[4]) (S. 323) hat Gremaud das Testament des *„Jacobus, vicedominus de Anivesio (Annivier)*[5]) *miles"* veröffentlicht, in dem sich folgende Bestimmung findet: *Ordino circa sepulturam meam, quod si contingat me decedere in provincia Tharentasiensi vel in civitate vel diocesi Lausannensi, quod caro mea separata ab ossibus, quo ut congruencius fieri potuerit, sepeliatur in ecclesia sanctae Euffemiae de Annivesio; medietas vero ossium sepeliatur in abbacia de Altaripa, alia vero medietas sepeliatur in abbacia de Augia de Friburgo, Lausann. diocesis.* Das Testament ist datirt vom 4. Nov. 1284; es ist aufgenommen in der Burg Valeria bei Sitten, der Residenz des Domkapitels von Sitten; als Vollstrecker ist an erster Stelle der Dekan des Kapitels genannt; die Zeugen sind fast durchweg Kanoniker von Sitten oder sonstige Walliser Kleriker, welche die angeführte Bestimmung also völlig unanstöfsig gefunden haben müssen. Das war aber nur möglich, wenn sie wenigstens nicht völlig ungewöhnlich war. Sepp hat bereits eine Stelle angeführt, die besagt, dafs die Sitte des Abkochens eine deutsche Sitte sei.[6]) Ein Zeugnifs aber dafür, dafs ein Mann bei lebendigem Leibe festsetzt, man solle, wenn er in der Heimath sterbe, das Fleisch von seinen Knochen ablösen *„quo ut congruencius fieri potuerit"* und in der Heimath selbst getrennt von den Gebeinen beisetzen, dürfte bislang noch nicht bekannt gewesen sein und ebenso dürfte

[1]) Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters«, 5. Aufl. I. (1883) S. 350.

[2]) Schultz »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger«, 2. Aufl. II. (1889) S. 307 und 468.

Weitere Beiträge zu dieser Begräbnifsart bringt Röhricht in der »Zeitschrift für deutsche Philologie«, 24. Jahrgang (Halle 1892), S. 505 unter dem Titel: „Zur Geschichte des Begräbnisses *„more teutonico"*. Er benennt dort eine Reihe von geistlichen und weltlichen Würdenträgern — unter ihnen auch Erzbischof Raynald von Köln —, welche im Jahre 1167 zu Rom von der Pest hinweggerafft und deren Gebeine durch Abkochen der Fleischtheile zum Transporte in die Heimath geeignet gemacht wurden. In noch frühere Zeit gehört eine von Maurer in derselben Zeitschrift (25. Jahrg., S. 139) unter demselben Titel nach einer isländischen Quelle mitgetheilten Nachricht, die schon vom Jahre 1130 einen gleichen Vorgang bekundet.

[3]) »Archiv für Anthropologie«, Bd. VIII, S. 288. Vgl. auch Ecker, ebendort Bd. X, S. 144 ff.

[4]) »Documents relatifs à l'histoire de Valais«, recueillis et publiés par l'abbé J. Gremaud, professeur et bibliothécaire cantonal à Fribourg. Tome II. (Lausanne 1876.)

[5]) Ein im Wallis liegendes südliches Nebenthal der Rhone mit gleichnamigem Orte.

[6]) Sepp »Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab« (Leipzig 1879), S. 284, wo man auch sonst Interessantes über diesen Gegenstand findet.

es hier zum ersten Male urkundlich festgestellt sein, dafs auch wohl über eine Theilung der Knochen testamentarisch verfügt wurde. Sicherlich werden sich aber wohl auch sonst noch Urkunden mit ähnlichen Bestimmungen auftreiben lassen.

Aus dem Bemerkten scheint nun zur Evidenz hervorzugehen, dafs

1. wenn sich Gräber finden, die zu klein sind, als dafs eine ganze menschliche Leiche darin hätte liegen können, hieraus nicht nothwendig der Schlufs zu ziehen ist, dafs die Reste erst nach stattgehabter Verwesung aus dem alten Grabe in das neue übertragen worden sind,[7]) dafs ferner
2. wenn sich Gräber finden, in denen ein Theil der Gebeine fehlt, oder aber
3. wenn an verschiedenen Orten Grabstätten ein und derselben Person vorkommen, dies in einem dem mitgetheilten analogen Vorgange seine Erklärung finden kann.

Der Grund dafür, dafs eine derartige Sitte entstehen oder in christlicher Zeit sich noch erhalten konnte, lag wohl in dem Wunsche, dafs man an verschiedenen Stätten durch Grabsteine an den Verstorbenen erinnert und zum Gebete veranlafst werden möchte. Was besonders unseren Walliser Vicedominus Jacob anbelangt, so blieben seine Intestina und seine Fleischtheile im Heimathsorte; die Hälfte seiner Gebeine kam in die Abteikirche in der Au (ein Theil der Freiburger Unterstadt), wo, wie ich durch Herrn Gremaud erfahre, seine Schwester als Nonne lebte; die andere Hälfte kam in das Cisterzienserkloster Hauterive (Altenryf, eine Stunde von Freiburg), wo wahrscheinlich ein männlicher Verwandter von ihm lebte. Beide Klöster werden dem Testator auch sonst wohl verpflichtet gewesen sein.

Der hier mitgetheilte Fall, der in seiner Besonderheit zu den Ausnahmen in der geschilderten Begräbnifsweise rechnen wird, dürfte auch zu den letzten Beispielen derselben gehören. Fünfzehn Jahre nach der Abfassung jenes Testamentes nämlich, am 27. September 1299, erliefs Papst Bonifacius VIII. eine Bulle, worin er das Abkochen der Fleischtheile von den Gebeinen als der christlichen Pietät widersprechend erklärte und es als einen Mifsbrauch verbot.[8])

Es wäre sicherlich eine verdienstvolle Arbeit, wenn der Gegenstand, wie dies Röhricht wünscht, einer zusammenfassenden Behandlung unterzogen würde.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

[7]) Vgl. hierzu z. B. Tibus »Das Grab Bischof Dietrich's III. geb. Grafen von Isenburg im Dom zu Münster« (Münster 1886). Zu den Resultaten seiner Forschungen nehme ich hier indefs keine Stellung.

[8]) Bonifacius VIII. statuit et ordinat, ut cum quis diem de cetero claudet extremum, circa corpora defunctorum nullatenus observetur abusus ille, quo nonnulli fideles corpora in remotas terras transferenda aqua ferventissima decoqui, concidi vel exuri consueverunt, cum id a pietate christiana abhorreat. ,,Detestandae feritatis abusum". Dat. Anagniae 5. Kal. Octobris anno quinto. Potthast, Reg. Nr. 24881; Richter, Corp. jur. II. 1187.

Nachrichten.

† August von Essenwein,

Geheimrath und Erster Direktor des germanischen Nationalmuseums, ist am 13. Oktober d. J. zu Nürnberg im Alter von 61 Jahren, nach mehrjährigem Leiden, in Folge eines Schlaganfalles verschieden. Sein früher Tod ist ein ganz unersetzlicher Verlust für das Museum, welches er im Jahre 1866 übernahm, für die kirchliche Kunst, der er über drei Jahrzehnte mehr als irgend ein anderer Künstler Deutschlands durch ein ebenso geniales wie gründliches und umfassendes Schaffen gedient hat, für die archäologische Forschung, von der eine lange Reihe hervorragender Werke glänzendes Zeugnifs ablegt. — Die räumliche Ausdehnung des germanischen Museums, das gewaltige Anwachsen seiner kulturhistorischen Sammlungen, die Beschaffung der dafür erforderlichen enormen Mittel, die an äufserem Umfang und innerem Werth hochbedeutsamen Veröffentlichungen seiner Schätze und dessen durch alles dieses herbeigeführte aufsergewöhnliche Popularität sind ihm fast allein zu verdanken. — Was er auf dem Gebiete der Restauration und namentlich der Ausschmükkung gothischer, ganz besonders romanischer Kirchen geleistet, was er auch dem kirchlichen Kunsthandwerk genützt hat durch die vielen von einem erstaunlichen Reichthum an Wissen und Können zeugenden Pläne und Entwürfe, steht ganz beispiellos da und erscheint als eine Erbschaft, die Keiner zu übernehmen im Stande ist. — In den umfassenden Publikationen (den »Mittheilungen« und »Katalogen«) des germanischen Museums, die gröfstentheils von ihm bearbeitet sind, in den Monographieen, die er schon vor seiner Berufung nach Nürnberg, als Baumeister in Wien und Graz herausgegeben, später fast bis zu seinem Lebensende fortgeführt hat (vgl. Bd. IV, Sp. 287 bis 293 dieser

Zeitschrift), in den zahllosen Gutachten und Denkschriften, die er über die verschiedensten, in der Regel besonders schwierige Fragen und Aufgaben verfafst hat, ist eine unglaubliche Summe ganz eigenartigen, das kirchliche und profane Kunstgebiet gleichmäfsig beherrschenden Wissens niedergelegt. Und doch wird es noch überholt durch Dasjenige, was er in persönlichem Verkehr an Belehrung und Anregung geboten hat.

Durch diese aufreibende Thätigkeit, die gar kein Maafs kannte, hat der selbstlose Mann vor der Zeit seine Kräfte verzehrt, und an seinem Grabe stehen seine zahlreichen Freunde, die Freunde der alten und namentlich der mittelalterlichen Kunst voll des Dankes für alle seine Gaben, aber auch voll der Empfindung für die Lücke, die er zurückgelassen hat, zugleich voll des Wunsches, dafs die Saat, die er mit so viel Ernst und Eifer ausgestreut hat, nicht verkomme, vielmehr reiche Früchte tragen möge. Schnütgen.

Mittelalterliche Wandmalereien in einer Landkirche Ostpreufsens.

Bei der Restauration der heute evangelischen Kirche zu Marienfelde bei Bahnhof Güldenboden (Ostpreufsen) sind neuerdings mittelalterliche Wandmalereien zu Tage getreten, die einer Erwähnung in der »Zeitschrift für christliche Kunst« nicht unwerth sind. — Die Kirche selbst stammt aus dem XV. Jahrh., die Malereien dürften dem Ende des Jahrhunderts angehören und können somit als die letzten Zeugen katholischen Glaubens und Denkens in jener jetzt fast ausschliefslich protestantischen Gegend angesehen werden. An der Südwand der Kirche sieht man, umgeben von ziemlich roh gezeichnetem Rankenwerk, das sich nach oberhalb der jetzigen häfslichen (tonnenartigen) Bretterdecke fortsetzt, überlebensgrofse Apostelgestalten, je zwei nebeneinander, mit dem Namen des betreffenden Apostels und Unterschriften in gothischen Minuskeln bezw. Majuskeln als Initialen. Ganz deutlich lassen sich nach ihren Attributen und Unterschriften bestimmen: Petrus und Paulus, Andreas und Johannes, Jakobus d. Aelt. (mit Buch und Schwert) und Matthäus (mit Buch und Lanze). Daneben folgen, dem Rankenwerk eingefügt, zwei Wappen, das eine weifs mit schwarzem Pfahl, das andere mit einem Löwen auf dunklem Grunde, darüber als Helmzier ein Hundekopf. Weiter eine Gestalt mit Buch und Kreuz (Simon?). An der Nordwand sind ehemals gewifs die übrigen Apostelfiguren vorhanden gewesen; doch ist davon nichts erhalten, wahrscheinlich weil dieselben durch die häufigere Durchfeuchtung der Mauer mehr gelitten haben. Auf dem Triumphbogen, der in den Chor hinüberleitet, ist links ganz deutlich die Verkündigung Mariä zu erkennen. Unter einer Architektur (Haus?) kniet an einem Betstuhl die Jungfrau und sieht erschreckt und schüchtern halb rückwärts nach dem ihr erscheinenden Engel, ganz in der üblichen Darstellungsweise. Das Bild rechts dürfte die Geburt Christi darstellen. Beide Bildreste zeigen eine noch sorgfältigere Weise, als die auf der Längswand. In dem Chor sieht man an der Evangelienseite noch den alten Wandschrank mit gothischem Gitterverschlufs und bemalter Thüre aus Eichenholz, wo einstmals das hl. Sakrament aufbewahrt wurde, neben einer alten Thüre unter dem Thurme das originellste und interessanteste Ueberbleibsel von der mittelalterlichen Ausstattung der Kirche. Um diesen Wandschrank herum sind ebenfalls Spuren alter Malerei aufgedeckt worden, deren Formen und Bedeutung aber kaum noch zu erkennen. Nur ein Kelch mit Hostie ist sichtbar, das Uebrige dürfte nur umrahmendes und krönendes Rankenwerk gewesen sein. Endlich fanden sich auch hinter dem Hochaltar Reste von Malerei in rother Farbe, deren Bedeutung nicht mehr festgestellt werden konnte.

Die genannten Wandmalereien dürfen zwar den Anspruch, werthvolle Kunstwerke zu sein, nicht erheben; sie sind aber in handwerksmäfsiger Weise mit sicherer Hand flott und frei ausgeführt, in nur wenigen Farben (Grün in den Obergewändern, Roth, Schwarz) und haben trotz nur sparsamen Aufwandes von Kunstmitteln zu ihrer Zeit gewifs eine gute Wirkung erzielt. Bei der Seltenheit derartiger Wandmalereien aus dem Mittelalter haben sie jedenfalls einen hohen archäologischen Werth und werden, wenn die Gutachten von Sachkennern, woran nicht zu zweifeln, bei der Regierung — die Kirche ist landesherrlichen Patronats — Beachtung finden, sicher erhalten bleiben, sei es in der gegenwärtigen, sei es in restaurirter Gestalt.

Einer der besten Kenner der mittelalterlichen Kunst des Ordenslandes Preufsen, Landbauinspektor Steinbrecht, der geniale und hochverdiente Restaurator des Hochschlosses der Marienburg, hat sich in einem Privatschreiben an den Pfarrer von Marienfelde über die dortigen Wandmalereien also ausgesprochen: „Die Malereien sind von jener handwerksmäfsigen Mache des Mittelalters, die in vieler Beziehung unsere Beachtung und Bewunderung verdient, da wir mit so geringen Mitteln, mit so geringem Aufwand zur Jetztzeit überhaupt nichts mehr leisten, ja selbst bei grofsen Anstrengungen immer noch zurückbleiben hinter der Gesammtwirkung solcher mittelalterlichen Wandgemälde. Es liegt in den alten Sachen jedesmal der für uns unerreichbare Zauber eines in traditionellen, sicheren Bahnen arbeitenden Kunsthandwerkes, wo der Geringste von den Errungenschaften des ganzen Standes miterbt und immer über den Durchschnitt gehoben wird, auch niemals in grofse Verstöfse fallen kann, weil er das Abc seines Faches inne hat. Die Zeiten sind vorüber und kehren nicht wieder, können in dieser Weise nicht wiederkehren, weil uns jede Grundbedingung dazu in unserem Handwerkerstande, ja in unserem ganzen modernen Kulturleben fehlt. Wir gehen aber — wer weifs es zu sagen welchen? — anderen gröfseren oder kleineren Kunstrichtungen entgegen, die jedenfalls von den bisherigen Stilformen — sei es Romanisch, Gothisch, Renaissance, Rokoko — kluftartig verschieden sein werden. Das (Kunst-)Handwerk hat eben unter den auflösenden Mächten unserer Zeit und unter dem Wirken der Maschine aufgehört. Was man davon noch pflegt, das sind seltene Zierpflanzen der Liebhaberei; deshalb ist es aber gewifs — und darauf wollte ich mit meinen Ausführungen nur hinaus —, dafs man mit immer gröfserem Interesse die wenigen Spuren aus der alten Zeit beachten mufs. Ich würde auch in Ihrem Falle dieser Sachlage Rechnung tragen. Den Fall, dafs man eine Wiederherstellung der Bilder in ihrer früheren Erscheinung unternehmen wollte, denke

ich mir kaum eintretbar. Wer die kolossalen Schwierigkeiten und Langwierigkeiten kennt, welche mit der Einleitung, der Geldbeschaffung und endlich der einwurfsfreien Durchführung solcher Herstellung von alten Wandmalereien verbunden sind, der dürfte kaum den Muth gewinnen, eine solche Menge von Unzuträglichkeiten und Mühen heraufzubeschwören." Herr St. räth nun, vorläufig die aufgedeckten Stellen so, wie sie sind, stehen zu lassen und beim Anstreichen der Wände sorgfältig zu schonen. „Mit Wasser darf man nicht darüber kommen, weil das Bindemittel der Farben, einfacher Kalk, sehr zersetzt ist." Er wünscht, dafs die einzelnen Gruppen etwa mit einem dünnen Strich von Ockerfarbe, bildartig umrahmt und so bis auf Weiteres erhalten werden. Das dürfte wohl auch einstweilen geschehen; ob es später einmal zu einer Wiederherstellung oder Ergänzung der Bilderreste kommen wird, wer weifs es?

Braunsberg. Dittrich.

Die Restaurationsarbeiten an der Pfarrkirche zu Süsteren.

Im Jahre 1887 wurde die hinter dem Chore der Kirche liegende Krypta restaurirt, nachdem dieselbe über hundert Jahre nicht mehr dem Kultus gedient hatte. Ausgrabungen daselbst ergaben kein anderes Resultat, als dafs sich dort Gräber der letzten Insassen des alten adeligen Stiftes befanden. Es wurde konstatirt, dafs die Krypta zugleich mit dem Chore gebaut worden ist. Trotz der geringen Breite von 10,50 *m* ist dieselbe durch eine Pfeilerreihe in fünf Schiffe getheilt. Dem Mittelschiffe legt sich ein kleines viereckiges Chor vor, mit drei fast halbkreisförmigen, in der Mauerdicke ausgesparten Nischen. Der Hauptaltar sowie ein Nebenaltar waren noch theilweise erhalten und wurden demgemäfs wieder hergestellt. Der Unterbau war aus Kieselsteinen gemauert und mit Mörtelputz versehen. Eine Sandsteinplatte deckte die Mensa ab. Es fällt bei dieser Kirche auf, dafs der Baumeister keine gröfseren Räume zu überwölben wagte, obwohl ihm dafür der leichte Tuffstein zu Gebote stand. In der Kirche ist nur die Concha der Apsis und das untere Geschofs der beiden Thürme gewölbt. Der Grund dazu mag einerseits wohl in dem wenig lagerhaften Baumaterial liegen (Findlinge von Kohlensandstein, Kiesel etc., nur zu den Pfeilern und Säulen sowie zu den äufseren Mauerecken waren grofse Steine benutzt, die auch wieder augenscheinlich von älteren Bauten herrührten), dann aber auch wohl in der äufserst sparsamen Ausführung des Baues. Die benutzten Hausteine und auch wohl die Tuffsteine rühren zweifellos von älteren Bauten her.

Die von der Regierung und der Provinz bewilligten Subsidien liefsen endlich die Ausführung der weiteren Restaurationsarbeiten im Jahre 1890 zu. Als man im Chore vorsichtig den Kalkanstrich entfernt hatte, zeigten sich in dem Chorquadrat sowohl, als in der Concha Wandmalereien. Dieselben gehören aber nicht derselben Epoche an, jedenfalls sind sie nicht von derselben Hand ausgeführt. In der Concha ist eine kolossale *Majestas domini* gemalt in einer kreisrunden Mandorla. Ueber dem Throne sind zwei Engel. Die Füfse des Heilandes ruhen auf einem grünen kreisförmigen Streifen. Rechts und links, in zwei Etagen übereinander, befinden sich wieder Engel in anbetender Stellung. Der Grund ist blau. Die zu den Figuren verwendeten Farben sind Grün, Blau, Gelb und Braun sowie Weifs. Die Chorfenster sind mit braunen und gelben Streifen eingefafst. Auf der Bogenlaibung der Concha sind wieder Engel angebracht, abwechselnd auf blauem und grünem Grunde durch breite grüne und blaue Streifen getrennt. Ueber dem Pfeilerkapitäl ist ein kleiner Fries von schuppenförmig übereinander gestellten Dreipässen. Der Bogen ist von einem purpurnen und rothbraunen Streifen eingefafst. Unter dem Kapitäl befinden sich Blattranken. Die Figuren, ziemlich steif in der Haltung und den Gewandformen, zeigen noch den Charakter der spätromanischen Periode, doch dürfte die Malerei nicht früher als in den Anfang des XIII. Jahrh. gesetzt werden. Auf der Vorderseite des Bogens befindet sich in den Zwickeln an jeder Seite ein Engel auf blauem Grunde. Darüber hin und auch an den Seiten des Chorquadrates läuft ein Mäander in gelber, brauner und weifser Farbe. Die Fensterlaibungen waren theils mit schuppenförmigen, theils mit Blattornamenten in rother, Purpur und weifser Farbe geschmückt und die Konturen der Fenster mit kräftigen purpurnen und braunen Streifen gezeichnet. In den Feldern zwischen und neben den Fenstern befinden sich an jeder Seite drei Figuren in gleichförmiger Haltung. Nur eine dieser Figuren war ziemlich erhalten. In der linken Hand hält sie ein Diptychon und die Rechte ist segnend etwas erhoben. Die Figuren haben keinen Nimbus. Ueber den Fenstern und in den Ecken sind Engel über den Mäanderfries hin gemalt. Der Bogen zwischen Concha und Chorquadrat ist in weifse Quader von verschiedener Gröfse eingetheilt. Die Chorseite des Triumphbogens ist ebenfalls, jedoch in gleichmäfsige Quader getheilt, die noch mit Ornamenten geziert sind. Die Farben sind auf den trockenen Mörtel aufgetragen und lassen sich mit Wasser abwaschen. Leider war die Bemalung durch frühere Reparaturen an den Mauern sehr beschädigt, so dafs sie blofs theilweise kopirt werden konnte.

In den übrigen Theilen der Kirche waren keine Wandmalereien vorhanden, doch wurden auch dort interessante Entdeckungen gemacht. Beim Aufgraben in der Vierung des Kreuzschiffes fand sich nahe dem rechten Pfeiler ein Steinsarg mit einem Skelett. Beim Weiterarbeiten fiel es auf, dafs man in einer Entfernung von ungefähr 2,40 *m* einen zweiten, dicht daneben einen dritten und dann in schräger Richtung zu diesem einen vierten Steinsarg fand, die alle derselben Zeit (VI. bis VII. Jahrh.) angehören. Die letzten drei Särge waren augenscheinlich verschoben worden und zwar aus dem Grunde, um Raum zu finden für das Grab des Königs Zwentibold, der dort nach alter Tradition begraben war. Man fand denn auch bald dieses Grab, welches, wie das hinter dem Altare befindliche der hl. Amelberga, aus Kieselsteinen gemauert und im Inneren mit rothgefärbtem Kalkbewurf versehen ist. Leider war das Grab zerstört und nichts mehr in demselben vorhanden. Neben und hinter dem Grabe Zwentibold's, das im Inneren 2,00 *m* Länge auf 1,00 *m* Breite mifst, standen noch drei Steinsärge, die aber zertrümmert waren. In den nächst dem Chore liegenden Steinsärgen befanden sich in zweien je zwei Leichen. In

der jetzigen Sakristei, welche dem Ende des XV. Jahrh. entstammt, wurden die Fundamente eines kleinen Anbaues aufgedeckt, der augenscheinlich als Beichthalle gedient hat.[1]) Nach dem Seitenchore hin befand sich eine niedrige Nische, die im Chore nur 0,80 *m* über dem Fufsboden anfängt. Eine Thür, die mit der Kirche in Verbindung stand, existirte früher nicht.

Nächst des Südthurmes fand sich im Mauerwerk eine Doppelarkade, die ehedem mit einer Holzthüre im Inneren der Kirche verschlossen wurde. Es dürfte wohl anzunehmen sein, dafs man dort dem Volke die Reliquien zeigte und, wie dies früher Brauch war, den Halsleidenden aus dem Schädel der hl. Amelberga, der in Silber gefafst war, zu trinken gab. Als Fenster konnte diese Arkade nicht dienen, weil sie zu niedrig lag und auch nicht, wie die übrigen Fenster, die Fuge für die Glasscheiben aufweist.

Zwischen den Thüren wurde das Fundament einer gekuppelten Säule aufgedeckt, welche die Bogen des Nonnenchores trug.

An den Pfeilern des Triumphbogens fanden sich die Oeffnungen vor, in denen der das Triumphkreuz tragende Balken eingelassen war. Ein Triumphkreuz mit den Figuren der hl. Gottesmutter und des hl. Johannes (aus dem XIII. Jahrh.) ist noch erhalten geblieben und wieder an der alten Stelle angebracht worden.

Vor den Pfeilern zwischen Querschiff und Chor fanden sich die Fundamente zweier Ambonen. Eine Menge Ueberreste des Aufbaues der Ambonen hatten sich schon früher in einer zugemauerten Thüre sowie unter dem Fufsboden der Kirche vorgefunden. Diese Ueberreste bestehen in geraden Leisten aus verschiedenem Material. Dasselbe ist einerseits französischer Sandstein, andererseits eine Art Kreidestein, der indessen ziemlich hart ist. Es sind Umrahmungsstücke, deren Füllungen jedenfalls in Marmor oder Schiefertafeln bestanden. Solcher Schiefertafeln, in grofsen Dimensionen, fanden sich auch noch im ursprünglichen Fufsboden vor. Die Ornamente der Rahmenstücke sind von ungemeiner Schönheit und Mannigfaltigkeit. Es sind theils rein geometrische Figuren, theils mit Pflanzen- und Thierfiguren abwechselnde Ranken. Achtzehn verschiedene Ornamente wurden bis jetzt gefunden. Es ist zu hoffen, dafs die noch fehlenden Theile sich beim Abbruche des in späterer Zeit restaurirten Südthurmes vorfinden werden.

Auf den Würfelkapitälen des Mittelschiffes fanden sich theils mit Rothstift vorgezeichnete, theils ausgeführte Ornamente aus dem XIV. bezw. XV. Jahrh. vor. Wahrscheinlich hatte man die grofsen Flächen der Kapitäle dadurch beleben wollen, doch blieb es bei dem Versuche, da nur einzelne Kapitäle diese Ornamente zeigen.

Die Restaurationsarbeiten sind jetzt wieder aufgenommen worden und werden in diesem Jahre mit Gottes Hilfe zu Ende geführt.

Einer der Ambonen ist unter getreuer Kopirung der alten Ornamente wieder hergestellt worden. Ob man dazu übergehen kann, auch die alten Malereien und den zweiten Ambo wieder herzustellen, wird davon abhängen, ob die Regierung weitere Hilfsmittel zugestehen wird, welche bei der Anfrage für die Restauration der Kirche verweigert wurden.

Gelsenkirchen. L. von Fisenne.

[1]) In den »Mittheilungen der K. K. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in Oesterreich« sind mehrere solcher Beichtkammern und Beichtnischen erwähnt.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden. Beschreibende Statistik im Auftrage des Grofsh. Bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts und in Verbindung mit Dr. J. Durm und Geh. Hofrath Dr. E. Wagner herausgegeben von Geh. Hofrath Dr. Fr. X. Kraus, Professor in Freiburg und Gh. Konservator der kirchlichen Alterthümer. III. Bd.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Waldshut. Beigabe: Atlas, enthaltend 12 Tafeln in gr. Folio. (Schatz von S. Blasien jetzt in S. Paul.) Freiburg 1892, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 178 Seiten.

Auch der III. Band dieser mustergültig angelegten und mit grofser Sorgfalt durchgeführten Statistik der Kunstdenkmäler Badens bringt dem Kunstfreund wieder eine reiche Fülle kunstgeschichtlich, kunsttechnisch und kunstgewerblich hochbedeutsamen Materials aus dem Kreise Waldshut mit den Aemtern Bonndorf, Säckingen, Sankt Blasien und Waldshut. Der beschreibende Text berücksichtigt auch die kleineren, sonst noch immer gar zu oft unbeachtet bleibenden Eigenheiten der Denkmäler, wie Steinmetzzeichen bei den Bauten, Beschauzeichen und Marken bei Silbergeräthen u. s. w. Wie nothwendig die Inventarisirung namentlich auch der beweglichen Kunstdenkmäler ist, ergibt sich aus der S. 56 festgestellten Thatsache, dafs ein altes Mefsgewand aus reich gemustertem und farbenprächtigem sogen. sassanidischem Gewebe noch in allerneuester Zeit verschnitten und zur Ausstaffirung neuer Mefsgewänder (für Kaselstäbe und Stola) verwendet, zum Theil gar durch den Mefsner der Kirche an Reisende verkauft werden konnte! Solchem Unfug wird durch unsere jetzt überall im Entstehen begriffenen Denkmäler-Statistiken hoffentlich für immer vorgebeugt.

Besonders dankbar mufs man dem Herausgeber dafür sein, dafs er den hochberühmten Kirchenschatz von S. Blasien, den die Benediktiner bei der Säkularisation ihres Klosters nach S. Paul in Kärnten retteten und aus welchem bisher schon einzelne Stücke von verschiedenen Seiten beschrieben und theilweise abgebildet wurden, hier im Zusammenhange beschreibt und in grofsen Abbildungen veröffentlicht. Die letzteren sind auf 12 grofsen Tafeln zu einem Atlas vereinigt, der die herrlichen Kunstdenkmäler des XI. bis XIV. Jahrh. in ungemein deutlicher und scharfer Wiedergabe zeigt, und dessen Herstellung der Kunstanstalt von Carl Wallau zur Ehre gereicht. Aus kunstgewerblichen Gründen hätten wir übrigens gewünscht, dafs, wie von der getriebenen silbernen Votivtafel, so auch von den reich gestickten romanischen Kaseln des XII. und XIII. Jahrh. und von dem Pluviale des XIII. Jahrh. wenigstens

je ein Theil in gröfserem Mafsstab abgebildet worden wäre, um so die zur Verwendung gekommenen Stickarten deutlicher erkennbar zu machen.

Anerkennung verdient auch, dafs die vielen im Kreise Waldshut erhaltenen Bauwerke und Denkmäler profaner Kunst nicht blofs beschrieben, sondern auch in vielen (44) dem Text-eingefügten oder auf (12) besonderen Tafeln beigegebenen Abbildungen weiteren Kreisen in ihrer Eigenart bekannt und vergleichendem Studium zugänglich gemacht werden.

Aufgefallen ist uns, dafs bei Werken der Kleinkunst zwischen Barock und Rokoko nicht immer strenge geschieden wird. In die sehr sorgfältige Karte des Kreises Waldshut mit Einzeichnung der Baudenkmale des XI. bis XVII. Jahrh. findet sich nur Höchenschwand nicht eingetragen, ein leicht entschuldbares Versehen.

Viersen. J. Aldenkirchen.

Kunststudien von C. Hasse. IV. Heft. Breslau 1892, Verlag von C. T. Wiskott.

Von den Studien, welche der Inhaber des Lehrstuhls für Anatomie an der Breslauer Universität über hervorragende alte Gemälde mit besonderer Vorliebe veröffentlicht, beschäftigt sich das IV. Heft ausschliefslich mit Erzeugnissen der flandrischen Malerschule des XV. Jahrh. Zuerst wird das „Gebetbuch Philipp des Guten in der Königlichen Bibliothek im Haag", aus dem mehrere gute Lichtdruck-Abbildungen auf 3 Tafeln beigegeben werden, untersucht und in Bezug auf seine Miniaturen wahrscheinlich gemacht, dafs sie in Brügge von zwei Mitgliedern der Illuminatoren-Zunft in den fünfziger Jahren des XV. Jahrh. wesentlich unter dem Einflufs der Malweise des Jan van Eyck, vielleicht nach seinen Entwürfen ausgeführt sind. Die Porträts dieser beiden Künstler glaubt der Verfasser in zwei Miniaturen zu finden, während er eine dritte (den hl. Lukas als Tafelmaler darstellende) für das Porträt Jan's van Eyck hält. — Mit der Frage nach den Bildnissen der Brüder Hubert und Jan van Eyck beschäftigt sich eingehender der folgende Abschnitt, der auf Grund der Vergleichung einiger Porträtköpfe auf dem Berliner und Genter Gemälde zu von den bisherigen Annahmen abweichenden Ergebnissen gelangt, die auf Tafel IV in 5 Köpfen ihren Ausdruck finden. — Der dritte durch 5, zumeist gute Lichtdrucktafeln illustrirte Abschnitt: „Memling oder Roger van der Weyden" sucht nachzuweisen, dafs die bisher unter der Flagge Roger's van der Weyden segelnden Triptychen in Berlin und München, wie das Gemälde in der Gallerie Czernin auf Memling zurückzuführen seien. Das Beweisverfahren stützt sich, wie auf die Charakteristik der beiden Meister, so namentlich auf bestimmte Modellfiguren, die in einer Anzahl von Bildern ständig wiederkehren und auf urkundlich beglaubigten Werken Memlings vorkommen. Dieses originelle, von dem Verfasser mit ebenso viel Geschick als Konsequenz angewandte Mittel, die Identität des Meisters zu begründen, ermöglicht zugleich, dessen Entwickelung zu verfolgen, insoweit die Physiognomien seiner Modellfiguren für den älteren oder jüngeren Ursprung Zeugnifs ablegen. — Mit Bezug auf diese Ergebnisse verdienen die »Kunststudien« des für seine Sache begeisterten Verfassers besondere Beachtung. M.

La porte de Sainte Sabine à Rome. Étude archéologique par le P. J. J. Berthier. Fribourg (Suisse) 1892, Librairie de l'Université.

Der gelehrte Dominikaner, der im laufenden Jahre das Rektorat der neuen katholischen Universität Freiburg verwaltet, widmet der merkwürdigen Holzthüre an der alten römischen Basilika der hl. Sabina die vorliegende Monographie. Ueber das Alter dieses vielbesprochenen Kunstwerkes gingen die Ansichten weit auseinander, bis sie sich seit der 1877 erschienenen gründlichen Arbeit Kondakoff's über dasselbe mehr und mehr auf das V. bezw. VI. Jahrh. vereinigten. An dieser Datirung hält auch Berthier fest, der sie im I. Theil seiner Studien näher begründet, nachdem er eine allgemeine Beschreibung der Thüre, an der Hand von 4 Abbildungen gegeben hat, um sodann den griechisch-römischen Ursprung derselben wahrscheinlich zu machen. Der II. Theil, der den I. an Umfang um das Dreifache übertrifft, bietet alsdann eine ganz eingehende Beschreibung der einzelnen Reliefs, welche den Schmuck der Thüre bilden. Sie bestehen in 10 kleineren und 8 gröfseren, ziemlich flach geschnitzten Cypressenholz-Füllungen, welche die oberen Vertiefungen der viertheiligen Thüre in willkürlicher Zusammenstellung bedecken, seitdem aus den 10 unteren Feldern die Panneele verschwunden sind. Von den erhaltenen Reliefs, welche auf photographischen Aufnahmen beruhende Abbildungen in hinreichender Deutlichkeit vorführen, beziehen sich nur 5 auf Szenen aus dem alten, 13 auf solche aus dem neuen Testament. Dafs ursprünglich beide Testamente durch die gleiche Anzahl von Darstellungen vertreten und diese einander gegenübergestellt gewesen sind, kann keinem Zweifel unterliegen, da die Gegenüberstellung von (alttestamentlicher) Prophezeiung und (neutestamentlicher) Erfüllung den eigentlichen Grundgedanken des ganzen Werkes bildete. Diesem Nachweis ist vornehmlich die vorliegende Monographie gewidmet, welche daher einen sehr beachtens- und dankenswerthen Beitrag zur Ikonographie bezw. zur Typologie bildet.

Dieselbe hat zugleich das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf ein verwandtes deutsches Denkmal, auf die berühmten Bernwardinischen Erzthüren am Dom zu Hildesheim von Neuem hingelenkt zu haben, mit Bezug auf welche der Generalvikariats-Assesor A. Bertram in einer bei J. Kornacker zu Hildesheim gedruckten Broschüre (mit dem Titel »Die Thüren von St. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwards-Thüren«) den Wahrscheinlichkeits-Beweis erbringt, dafs sie jenen Holzthüren nachgebildet worden sind. Die letzteren können nämlich der Beachtung des hl. Bernward, der 1001 in dem neben der St. Sabina-Basilika gelegenen Kaiserpalast als Gast seines Schülers Otto III. abgestiegen war, unmöglich entgangen sein, und da sich ihnen die Hildesheimer Thüren nicht nur der Anordnung und dem Gedankenkreise nach, sondern auch in Bezug auf mehrfache vom Verfasser bezeichnete Details anschliefsen, so darf jene Vorbildlichkeit angenommen werden, wie die von St. Bernward in Hildesheim geschaffene, ebenfalls aus Erz gegossene Christus-Säule längst als eine freie Nachbildung der römischen Trajans-Säule anerkannt ist. S.

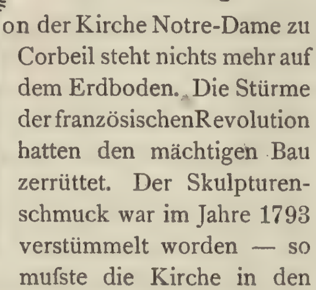
Abhandlungen.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik.

II.

Die Königsportale der nordfranz. Kathedralen.

Mit 3 Abbildungen.



on der Kirche Notre-Dame zu Corbeil steht nichts mehr auf dem Erdboden. Die Stürme der französischen Revolution hatten den mächtigen Bau zerrüttet. Der Skulpturenschmuck war im Jahre 1793 verstümmelt worden — so mufste die Kirche in den Jahren 1820 bis 1823 niedergelegt werden. Ihr Gründer war Bouchard II., Graf von Corbeil, der 1093 zuerst genannt wird und 1108 starb. Eine genaue Beschreibung des prächtigen Portals ist nur in einem Briefe erhalten, den Raymond am 13. Januar 1818 an Millin richtete. Das Tympanon enthielt eine grofse Darstellung des jüngsten Gerichtes. In der Mitte Christus thronend, mit der Linken ein Buch auf das linke Knie stützend, die erhobene Rechte schon abgebrochen. Hinter ihm ein Kreuz, über ihm, aus den Wolken, die Hand Gottes. Rechts und links Engel mit der Dornenkrone und den Nägeln. Zu seinen Füfsen Engel mit Posaunen. Darunter unter zwölf Bogen die Apostel en face, steif aufrecht stehend. Im untersten Streifen die Todten aus den Gräbern steigend, nach der einen Seite die Verdammten von Teufeln, die sie mit einer langen Kette umspannt haben, dem Höllenrachen zugetrieben, auf der anderen Seite die Erlösten nach dem in Gestalt einer Citadelle dargestellten Jerusalem geleitet. In den Windungen der Gewände befanden sich 24 Greise auf Thronsesseln, in den Gewänden selbst zur Seite des Portales sechs hochbedeutende Einzelfiguren. Nur zwei von ihnen wurden gerettet durch Alexandre Lenoir, der sie in sein in Paris gegründetes Museum brachte. Nach der Auflösung desselben fanden sie Aufstellung an einem Seitenportal der Kirche von Saint-Denys.[3])

Die beiden Figuren sind verhältnifsmäfsig gut erhalten. An der männlichen Gestalt (Abb. Fig. 1) sind nur das Szepter, die obere Hälfte des Buches, die Krone, die Hälfte des Nimbus ergänzt, an der weiblichen Figur die Hände mit dem Spruchband und die Krone, sonst nur kleine Stücke in der Gewandung.

Die Figuren von Corbeil eröffnen eine grössere Gruppe ähnlicher engverwandter Skulpturen, die die Portale einer ganzen Reihe französischer Kathedralen schmücken oder bis zur Revolution schmückten. Ueberall die gleichen Bilder von Königen und Königinnen im vollen Ornat. Untergegangen sind sie in Saint-Germain-des-Prés zu Paris, in Montreau, in Saint-Ayoult de Provins, erhalten in Saint-Loup de Naud, in Chartres, Le Mans, Bourges, St. Denys, Dijon.

In der Mitte stehen die Figuren vom Hauptportal der Kathedrale von Chartres. Das rechte und das linke Seitenportal der Westfassade sind noch etwas härter als das in der Formensprache schon freiere und ungebundenere Mittelportal. Die Mafse sind bei den einzelnen Gestalten auffallend verschieden, besonders auffällig an dem rechten Seitenportal: hier zeigt die eine der Königinnen nicht weniger als dreizehn Kopflängen. Jedes der Portale ist in den Gewänden mit je sechs Einzelfiguren geschmückt, die mit der Säule, der sie vortreten, aus einem Stück gearbeitet sind. Auf dem rechten Seitenportal befinden sich unter den sechs Figuren vier gekrönte, auf dem linken drei gekrönte (eine verstümmelt, die sechste fehlt). Auffällig ist hier wieder das Kostüm der Königinnen. Die mit langen Bändern durchflochtenen Zöpfe hängen zu beiden Seiten frei herab, den Leib umschlingt ein loser Gürtel mit freien Enden. Die Gewänder sind in enge, geriefelte Falten gelegt, um die Kniee zeichnen sich sternförmige Falten

---

[1]) J. A. Guiot »Almanach de Corbeil, année 1789« p. 21. — »Histoire du diocèse de Paris« XI, p. 185.

[2]) T. Picard »Monographie de l'église Notre-Dame de Corbeil«, Revue archéologique II, p. 165.

[3]) Abb. A. Lenoir »Hist. des arts en France« p. 53, 55. — Herbé »Hist. des Beaux-Arts en France par les monuments« (Paris 1842), pl. 18. — Zeichnungen in den Matériaux des Grafen de Bastard (Paris, Bibl. nat., Cabinet des estampes) IX, fol. 945.

ab. Die schlanken Körper selbst sind steif und wie erstarrt, der Brustkasten eingezogen, der Kopf vornüberhängend. Ueber die geschlitzten Augen, deren Winkel sämmtlich in einer Linie liegen, sind die oberen Lider weit heruntergezogen, der Mund zeigt, zumal bei den Frauen, fast weiche, leicht lächelnde Lippen, der Bart ist überaus fein gestrichelt, setzt nicht scharf gegen die Wangen ab und läuft in kleine knotenartige Röllchen aus.

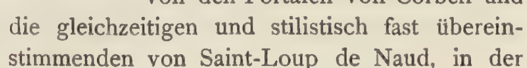
Gerade für die Skulpturen von Chartres hatten die älteren französischen Archäologen, Montfaucon an der Spitze, die Behauptung erhoben, sie stellten merowingische Könige dar und seien gleichzeitige Skulpturen, dem VIII. bis X. Jahrh. angehörig. Montfaucon selbst hatte den Königsfiguren seiner Kathedralen ziemlich willkürlich Namen gegeben. Noch Lenoir folgte ihm, er setzte die Figuren allerdings schon ins XI. Jahrh., nach ihm stellten die Skulpturen in Chartres die Gründer der älteren Kirche dar, Chlodwig, Clotilde, Childebert, Ultrogothe, Fredegonde, Clodomir, Clothar I., Pippin, Ludwig d'Outremer, Ludwig III., Hugo Capet, Constantin d'Arles, König Robert. Die Behauptung Montfaucons, dafs sie von einer der früheren Kathedralen herrühren möchten, der 858 durch die Normannen oder der 1020 durch den Blitz zerstörten, war unhaltbar, weil eben die Figuren mit den Säulen und damit mit dem ganzen Portal aus einem Stück gearbeitet waren. Sie entstammen alle dem vierten Bau, dem Bau Fulberts, der im Jahre 1111 begonnen und zwischen 1160 und 1170 abgeschlossen ward. Der Vergleich mit den stilistisch verwandten Figuren von Corbeil und Le Mans zwingt uns, die Portale ganz an den Beginn der Bauten Fulberts zu setzen. Die Kathedrale brannte 1194 nieder, nur die Portale blieben erhalten und wurden wieder für den Neubau verwandt, mit den beiden schlanken Thürmen. Vor allem ist es le clocher-vieux, das Meisterwerk Berengars, den als ecclesiae artificem bonum das Obituar von Chartres nennt, der König der Thürme, wie ihn Viollet-le-Duc getauft, der von dem Prachtbau Bischof Fulberts und seinen graziösen und doch kräftigen Formen eine lebhafte Vorstellung zu geben vermag.

Fig 1.
Königsfigur von Corbeil.

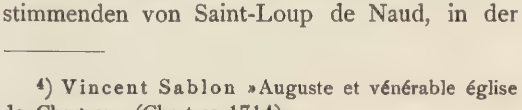
,Ce temple est merveilleux en son architecture,
Merveilleux en son art, non moins qu'en sa structure,
Merveilleux en dedans, merveilleux en dehors,
Et merveilleux enfin dans tout son vaste corps.'

heifst es in einem alten Gedichte von Vincent Sablon.[4]) Aus dem Beginn des XII. Jahrh. stammt die Fassade, stammen die Königsfiguren der Portale. Die durch Lassus begonnene, durch Boeswillwald fortgesetzte Restauration hat nur wenig an ihnen zu ergänzen gehabt. Erst die Forschung der letzten Jahrzehnte hat ihnen die Bezeichnung biblischer Könige wiedergebracht.

Die Königsfiguren von Chartres, die die école chartraine der französischen Plastik einleiten, stehen wieder nahe jener grofsen Gruppe plastischer Arbeiten Aquitaniens, die vielleicht am besten von dem letzten Geschichtsschreiber der Gothik, Louis Gonse, charakterisirt worden ist als die grofse romanische aquitanische Schule avec un fort appoint bourguignon ou mieux clunisien.[5]) Die Verwandtschaft mit den aquitanischen Skulpturen zu Saint-Sernin de Toulouse u. Moissac liegt auf der Hand; die burgundischen Arbeiten, vor allem Vezelay, Charlieu, Avallon haben eine gröfsere schlangenartige Bewegtheit der langen Gestalten voraus. Zeitlich eröffnen die Reihe unserer Königsfiguren die Bilder von den Portalen von Corbeil und



die gleichzeitigen und stilistisch fast übereinstimmenden von Saint-Loup de Naud, in der



[4]) Vincent Sablon »Auguste et vénérable église de Chartres« (Chartres 1714).

[5]) Gonse »L'art gothique« p. 413.

Mitte stehen die von Chartres, es schliefsen sich an die von Le Mans, Bourges und Saint-Denys.

Die Königsfiguren von Le Mans sind nur wenig später als die von Chartres sie entstanden vor dem Jahre 1120, dem Jahr der Weihe.[6]) Das südliche Seitenportal bewachen aufbeiden Seiten je fünf Statuen, die steif und ängstlich gleichsam in die Gewände hineingedrückt stehen, in enge Gewänder mit kleinlichen Längsfalten eingeschnürt im Gegensatz zu den in Chartres vorherrschenden bauchigen Halbmondfalten, die Schultern hochgezogen, die Arme dicht an den Körper gelegt. Erst der Abbé Launay hat in der Bezeichnung der Figuren eine gewisse Ordnung geschaffen, den Childebert, Ultrogothe, Chlodomir, Chlodwig, u. s. w. wieder ihre richtigen Namen David, Salomon, Bathseba u. s. w. gegeben. Nur zwei Figuren sollen hier wahrscheinlich historische Persönlichkeiten darstellen, nur keine aus dem VI. bis VIII. Jahrh., sondern aus der Zeit der Erbauung der Kathedrale: den ersten Grafen von Maine und die Gattin von Geoffroy le Bel, die Prinzessin Mathilde.[7])

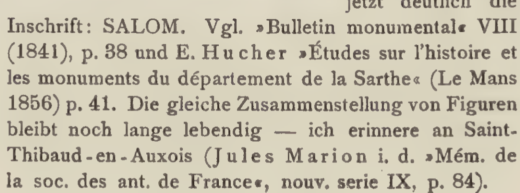
In Saint-Denys, wo nur eines der Portale erhalten, sind es



Fig. 2. Madonna von Notre-Dame zu Paris.

[6]) Sie gehören dem Bau des Meisters Johannes unter Bischof Hildebert an, nicht erst der Zeit Guillaumes de Passavant. Eugène Lefèvre-Pontalis »Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans« (Mamers 1889) p. 16, 30. — Gute Abb. bei Lacroix et Seré »Le moyen-âge et la renaissance, sculpture«. — Phot. Mieusement 150.

[7]) L'abbé Launay »Recherches archéologiques sur les oeuvres des statuaires du moyen-âge dans la ville du Mans, contenant la description des portiques de la cathédrale et de Notre-Dame de la Couture« (Le Mans 1852). — Die ältere Auffassung vertreten durch Ledru »Notice sur les statues mérovingiennes de l'église cathédrale du Mans« (Le Mans 1813, zuerst im Annuaire de la Sarthe 1813). Dazu De Fréminville »Mémoire sur les monuments du moyen-âge du pays Chartrain« Mém. de la soc. des ant. de France, 1. série IV, p. 179, 190. — Richtig datirt schon von Ch. J. Richelet »Le Mans ancien et moderne« (Le Mans 1830). Die eine der Figuren trägt noch jetzt deutlich die



Inschrift: SALOM. Vgl. »Bulletin monumental« VIII (1841), p. 38 und E. Hucher »Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe« (Le Mans 1856) p. 41. Die gleiche Zusammenstellung von Figuren bleibt noch lange lebendig — ich erinnere an Saint-Thibaud-en-Auxois (Jules Marion i. d. »Mém. de la soc. des ant. de France«, nouv. serie IX, p. 84).

sechs bärtige Könige mit eng angezogenen, gleichsam um den schlanken Körper angeklebten und festgeschnürten Gewändern, mit ein wenig eingeknickten Knieen, über dem linken Arm ein Spruchband tragend.[8]) In Bourges sind es die Figuren von den alten Seitenportalen, die allein von der romanischen Kathedrale übrig geblieben sind — sie wurde 1199 unter Bischof Henri de Sully durch einen geräumigen Neubau ersetzt.[9]) Die Köpfe sind überall stark vorgeneigt, die ganzen Figuren schon ein wenig lebhafter als die in Chartres.

Die Gruppe stilistisch verwandter Skulpturen läfst sich noch rasch vermehren — ähnliche gekrönte Einzelfiguren finden sich zu Notre-Dame de Pitié in Montmorillon, an der Abteikirche von Montmajeur, an der Pfarrkirche zu Vermanton, am Mittelportal von Saint-Germain l'Auxerrois zu Paris, am Portal de Sainte-Bénigne in Dijon.[10])



Fig. 3. Gruppe der Visitatio zu Chartres.

Der Stil wird auf seiner Wanderung durch das Herz Frankreichs, nachdem er die Seitenportale von Bourges passirt hat, endlich auch in Paris heimisch. Das Nordportal von Saint-Denys, die porte Sainte-Anne in Notre-Dame zu Paris, denen sich wieder die Fassade von Senlis nähert, bezeichnen hier sein Ende. Das bedeutendste Werk, welches diese Periode in Paris geschaffen, ist die Madonna im Tympanon des südlichen Seitenportales der Fassade von Notre-Dame (Fig. 2). Der pyramidenförmige Aufbau der Gruppe, die Einrahmung durch den von zwei schlanken Säulen getragenen Rundbogen, über dem eine zierlich und wie das ganze Werk minutiös durchgebildete Kirchenarchitektur sich erhebt, ähnlich wie bei den Umrahmungen der Evangelistenbilder in den illustrirten Handschriften des XII. Jahrh., ist noch in den strengsten romanischen Formen gehalten. Das ganze Bild athmet einen fast drückenden feierlichen Ernst. Nichts von Lieblichkeit in der breitschultrigen, kräftigen Gestalt der Mutter mit dem in Ernst erstarrten hoheitsvollen Haupt.

[8]) Photographie Mieusement 4564. Abgüsse im Museum zu Versailles. Abb. Gonse »L'art gothique« p. 129. Entstanden zwischen 1137 u. 1140.

[9]) A. de Girardot et Hyp. Durand »La cathédrale de Bourges« (Moulins 1849). — Alfred de Boisoudy »La cathédrale de Bourges« (Bourges 1884). — L'abbé Barreau »Description de la cathédrale, des vitraux de Bourges et des autres mon. de la ville« (Châteauroux 1885). Abbildungen der Portale bei De Laborde »Monuments« II, p. 191 u. 192. — Chapuy et Ramée »Le moyen-âge monumental« I, pl. 6. — Hirth »Formenschatz« (1890) Nr. 19, 163. — Gonse p. 165.

[10]) Ein nahe stehendes Einzelwerk ist die vierge noire in Notre-Dame zu Dijon, eine steife Figur in eng anliegender Kleidung, die um den Bauch fest angeschnürt ist, mit langen vorn frei herabfallenden Zöpfen und kleinen wie gedrechselten Brüsten. (Abb. »Bulletin monumental« XX, p. 121.)

Nur der weiche Mund und das volle Kinn erinnern schon leise an den Stil Philippe-Auguste. Aber das ältliche, in antikisirende Männertracht gehüllte Kind steht wiederum noch ganz im Banne der früheren Skulpturen der école chartraine. Die Madonna ist wie das ganze Portal unter Viollet-le-Duc erneuert.[11])

Ihre Ausbildung findet diese école chartraine selbst erst gleichzeitig mit dem Aufblühen der plastischen Schule der Isle de France, gleichzeitig mit der Ausschmückung der Kathedralen von Paris und Amiens. Die berühmten Seitenportale von Chartres, die etwa zwischen 1230 und 1240 vollendet wurden, bezeichnen ihre glänzendste Verkörperung. Man studire aufmerksam die reine Linienführung und die überaus schlichte und einfache, auf alles Brimborium verzichtende Gewandbehandlung einer der schönsten Gruppen, der Visitatio vom Südportal (Fig. 3). Ein kräftiger, sicher auf eigenen Füfsen stehender Menschenschlag mit grofsen Köpfen, das Profil fast griechisch, steile Stirn, längliche Nase, feiner Mund. Nur die Gesichter sind trotz der regelmäfsigen Schönheit entschieden leer, es fehlt die Wechselwirkung zwischen den beiden Figuren, und die Partien um die Augen sind wie bei allen Skulpturen von Chartres ein wenig flach und nüchtern. Die Gewandung besteht einzig aus einer faltenreichen, bis auf die Füfse fallenden, ungegürteten Tunika und einem Mantel oder Umwurf, dessen äufserster Zipfel über den erhobenen Arm geworfen wird. Der Faltenwurf folgt ohne eine durchschneidende Querlinie lediglich dem Flusse des Gewandstückes selbst. In der Vorhalle des südlichen Querschiffes findet sich noch ein zweites Paar von Skulpturen, die zu einander in Beziehung gesetzt sind, diesmal historische Persönlichkeiten, Philipp, Graf von Boulogne und seine Gattin Mahaut. Der Graf selbst schaut etwas gelangweilt drein, der Kopf hängt ein wenig vorn über, der Ausdruck ist entschieden der der Ermüdung. Mit raffinirter Einfachheit ist hier wieder der Mantel arrangirt. Auf der linken Schulter liegt er ganz flach an, dann ist er unter dem rechten Arm hindurchgezogen und wie eine antike Toga um den Leib geschlungen; der glatte Stoff hat sich etwas verschoben und ist in die Höhe gerutscht: so ist in den ruhigen Flufs ein reiches Faltenmotiv hineingekommen. Ein ähnliches originelles Motiv ist bei seiner Gattin entstanden, die in würdevoller Pose den Mantel mit der Linken aufrafft, während sie die Rechte, die ehemals die Spange hielt, vor die Brust erhebt.[12])

Gerade die an den Pfeilern der Vorhallen aufgestellten Statuen entwickeln sich zuerst zu gröfserer Freiheit in der Bewegung, weil hier der einengende Zwang des architektonischen Aufbaues, die Enge der Gewände und die Nothwendigkeit, zwischen den Figuren die Pfeilerkanten zu betonen, nicht mehr jede kühnere Bewegung abschnitt. Die schmalen langen Blöcke, aus denen die Königsfiguren von Corbeil, Chartres, Le Mans gearbeitet sind — man vergleiche die Umrisse der ersten Figur (Abb. 1), die nur wie ein länglicher hermenartiger Block mit einem Kopf erscheint — verschwinden hier, die Breitedimension der Figuren ist nicht mehr durch die Konstruktion des architektonischen Theiles bedingt.

Nicht ganz ein Jahrhundert hat hingereicht, um die plastische Schule von Chartres aus der Erstarrung loszulösen und sie auf die Höhe des monumentalen Stiles zu führen. An ihrer Eingangspforte aber stehen als feierliche und ernsthafte Thorwächter die Königsfiguren von Corbeil. Die ikonographische Ausdeutung dieser königlichen Räthsel mufs der Einzelforschung vorbehalten bleiben.

Bonn. Paul Clemen.

---

[11]) Der Pariser Madonna verwandt ist das Bild im Tympanon des nördlichen Seitenportals der Kathedrale zu Bourges (Photogr. Mieusement 11497) und an der Porta pretiosa im Kreuzgang von Notre-Dame zu Reims (Eugène Leblan »Les monuments historiques de la ville de Reims« (Reims 1882) Lief. 6, 1). Das Motiv vervollkommnet sich fortwährend seit der ersten derben Ausbildung, die es etwa in der Madonna der Abtes Rupert zu Lüttich oder in der Kirche zu Beaulieu gefunden. Es findet sich vor allem mit Vorliebe verwandt in einer Reihe von als selbständige Kunstwerke komponirten kleineren Einzelfiguren, in der bemalten Holzstatuette des South Kensington Museums (4315—57), der Madonna des Museums von Toulouse, der Kirche zu Conques, endlich in einer Reihe von Pariser Sammlungen, bei Mr. Mr. Spitzer, Desmottes, Nollet, Gay.

[12]) Von dem auf 5 Bände berechneten, ausführlichen Werke des Abbé Bulteau »Monographie de la cathédrale de Chartres« sind erst 2 Bände erschienen. Die besten Abbildungen noch immer in dem prachtvollen Atlas der »Monographie de la cathédrale de Chartres« von Lassus, Text von Durand. Kleinere Proben bei Adams »Recueil des sculptures gothiques« I, pl. 4; II, pl. 106, 110. Abb. der Gräfin Mahaut auch »Bulletin monumental« XI, p. 45. Abgüsse: Museum des Trocadero Nr. 125—137.

Die neue Reliquienbüste für das Haupt des hl. Paulinus in Trier.

Mit Abbildung.



ls ich den Auftrag erhielt, für diese so kostbare Reliquie eine würdige Wohnung in Edelmetall herzustellen, konnte ich mir nicht verhehlen, dafs diese Aufgabe keineswegs eine leichte, bequemes Verdienst abwerfende Arbeit nach sich zog. Nachdem nun im Einverständnifs mit dem Besteller, Herrn Pfarrer v. Kloschinsky, sowie mit meinem fast ständigen Berather bei so wichtigen Arbeiten diejenige Stilperiode[1]) festgesetzt war, welche für die Ausführung gerade dieses Prachtwerkes am passendsten erschien, handelte es sich darum, für die Arbeit ein möglichst gutes altes Vorbild zu beschaffen. Ich glaube, dafs meine näheren Bekannten und Freunde mir das Zeugnifs nicht versagen werden, dafs ich mir besonders bei solchen Gelegenheiten den Entwurf nicht allzu leicht zu machen pflege. Material mufs gesammelt, vieles besichtigt und geprüft werden, und gerade bei Reliquienbüsten ist das Material, d. h. gutes, für die Edelmetalltechnik brauchbares Material, nicht allzu leicht zu beschaffen. Von mir in solchen Beziehungen nahe stehender Seite wurde ich auf zwei Reliquienbüsten im Aschaffenburger Kirchenschatze hingewiesen und die Photographien derselben machten auf mich einen solchen Eindruck, dafs ich mich entschlofs, bei der endlichen Inangriffnahme einer Skizze jene ganz besonders zu berücksichtigen. So sehr ich aber auch das ganze Arrangement und die Details dieser Vorbilder bewunderte, dem Ausdruck des Kopfes und der Behandlung der Haare konnte ich doch keinen Geschmack abgewinnen. Aber auf dem Gebiete des Schaffens von Meisterwerken in Edelmetall darf man keineswegs sich allein auf seinen Geschmack verlassen; ich gestehe gerne, dafs ich im Allgemeinen dem sogen. Geschmack, besonders wenn derselbe nicht durch vielfaches Beschauen und Studium hat geläutert werden können, sehr wenig Sympathieen entgegenbringe und ich mich in dieser Hinsicht sehr oft in Opposition mit Anderen treffe. Manche alte Holzbüste etc. habe ich besehen, auch viele Photographieen von metallenen Büsten; nicht minder frischte ich manche Erinnerung an das auf, was ich bei Ausstellungen alter kirchlicher Geräthe und Gefäfse beobachtet hatte, aber ich kam mit meinen Plänen erst zum Abschlufs, als ich zum wiederholten Male die kostbare Büste für das Haupt des hl. Gregorius von Spoleto im Kölner Domschatze genau studirt hatte. Ein solcher Kopf könnte auch im XIX. Jahrh. ausgeführt werden, ohne selbst bei den ernsthaftesten Stilistikern Aergernifs zu erregen. Für die Behandlung des Haares aber konnte ich manchen Fingerzeig den zahlreichen Holzbüsten in der Sammlung des Herausgebers dieser Zeitschrift entnehmen.

Bald war die Skizze entworfen und nachdem sie genehmigt war, fuhr ich nach Trier. Dort liefs ich mir die Reliquie zeigen, drehte sie in Gummituch ein und formte den Kopf nebst Kinnlade in Gips ab. Sie wurde nicht einmal feucht, noch weniger verletzt; Alles blieb absolut intakt. Ich bedurfte dieses Abgusses für die Herstellung des Modells; denn nun hatte ich einen Anhaltspunkt für die Aufsenverhältnisse des Kopfes, besonders bezüglich der Stellen, wo bei den meisten Menschen wenig Fleisch auf dem Knochen liegt. Das Modell wurde fertig und dann vorgestellt. Nach diesen glücklichst abgelaufenen Vorarbeiten wurde das Modell durch grade Schnitte zerlegt und dann mit dem Treiben begonnen. Es bietet diese Arbeit nicht geringe Schwierigkeiten; punktiren mufs man, aber es geht nicht wie bei Stein oder Holz, dafs diese Punkte feststehen bleiben; bei jedem Schlage dehnt sich das Metall, bei vielen Schlägen verzieht es sich gewaltig und bei dem nothwendigen häufigen Glühen desselben behält es auch nicht immer seine Form, sondern zieht häufig sich hin und her. Nun, ich war mit dem Verlaufe der Arbeit zufrieden, sie ging ohne Störung, ohne Hindernifs recht flott von Statten. Ihr Endresultat entzieht sich der Beurtheilung meiner Feder, doch ich finde, dafs auch meine näheren kunstverständigen Freunde mit demselben zufrieden sind.

[1]) [Diese wurde mit grofser Sicherheit durch den Umstand bestimmt, dafs im Jahre 1402 das Haupt des Heiligen dem uralten hölzernen Schreine entnommen wurde, um in eine silberne Büste übertragen zu werden. Im Anfange unseres Jahrhunderts wurde diese eingeschmolzen und später durch einen Schrein ersetzt, der dasselbe bis jetzt geborgen hat. Es lag daher der Gedanke nahe, die neue Edelmetallbüste auch durch ihre stilistische Behandlung als Ersatz für die leider verloren gegangene erscheinen zu lassen. D. H.]

Das fertige Stück zeigt auf Eichenholzsockel vier liegende stilisirte Löwen, die einen in gothischem Mafswerk durchbrochenen, mit Zinnen bekrönten Untersatz tragen. Dieser kann in seinem Innern die Dokumente und kleinen Reliquien, auch Devotionsgeschenke aufnehmen; denn ich sähe doch nicht gerne, dafs zur Befestigung derartiger Geschenke heute oder morgen Löcher in die Büste geschlagen oder gebohrt würden, an welchen moderne Ohrringe, Broschen u. s. w. zu Ehren des Heiligen mit Draht befestigt würden.



Hier in diesem Untersatze finden solche und ähnliche Zugaben immer guten Platz, doch wäre es ein Fehler gewesen, ihn nur zu diesem Zwecke zu konstruiren; er war überhaupt nöthig, das zeigten mir die Aschaffenburger Muster, die mir zugleich bewiesen, dafs die ovale Form sich für ihn am meisten eignet.

Innerhalb ihrer Zinnenbekrönung, unter welcher auch die Inschrift Platz gefunden, erhebt sich nun die eigentliche Büste, und zwar in Lebensgröfse, von der Brust bis zum Scheitel ein Viertel der Höhe eines Menschen bildend. Bekleidet ist die Brust mit der Kasel, deren getriebene Musterung aus Vierpässen besteht, die in ihrem innern Felde Adler und phantastische Thiergestalten zeigen, in ihren Zwikkeln das Monogramm des hl. Paulinus, wie es sich auf seinem antiken Holzschreine in durchbrochenen Gold- und Silberbeschlägen findet. Eine fein gemusterte Borte umsäumt die Kasel und diese wird theilweise von dem Schultertuche überdeckt, welches in reichster Fältung mit der Parura verziert, Brust und Schulter abschliefst. Getriebene Ornamente u. Halbedelsteinfassungen sind der technische Schmuck dieser vergoldeten Verzierung, welche an Reichthum noch überboten wird von dem in einer Art von Kette über Schulter und Brust liegenden Pallium. Es wechseln in demselben emaillirte Wappenschildchen, je Petrus und Matthias darstellend, Halbedelsteine und getriebene Blattornamente in grofser Manigfaltigkeit ab. Es ist aber das Mittelstück in durchsichtigem Email mit dem Monogramm Christi, Alpha und Omega und dem Lorbeerkranz, wie diese Verzierungen sich auch auf dem Holzsarge erhalten haben,

wohl der kostbarste Punkt dieser Dekoration, welche durch vier translucide, vielfarbig emaillirte Thierfiguren, nach Art eines Originales in St. Ursula hier noch gesteigert wird. Frei aus der Tiefe des Schultertuches wächst der Kopf heraus. Derselbe ist, wie der Brusttheil, aus zwei Hälften getrieben und ich habe mich bemüht, die hervorstehendsten Theile desselben nicht zu dünn werden zu lassen. Allen Fleifs wendete ich auf, um dem Kopfe einen monumentalen Charakter zu geben durch scharfes Profil und feste Linien der Gesichtsfalten u. s. w. Auch den Haaren widmete ich viele Sorgfalt und hat das Ciseliren des Gesichtes und der Haare, nachdem diese Theile vom Hammer sehr klar getrieben waren, doch noch ca. vier Wochen in Anspruch genommen.

Die Bischofsmütze, in den strengen Formen der gothischen Periode durchgeführt, war wohl der bequemste Theil der Arbeit. Auch die Dekoration der Borte und des Mittelstabes ist, wenngleich sehr wirkungsvoll, so doch verhältnifsmäfsig einfach. Die Ciselirung der Fläche nach einem alten Stoffmuster ist von besonders glücklicher Wirkung.

Die koloristische Ausstattung des Ganzen hat sich auch als günstig herausgestellt: Löwen und Untersatz, Pallium und Parura sind vergoldet, desgleichen die Haare, dann die Dekoration der Mitra und das Futter derselben sowie die Einfassung und die Ränder. Die Ciselirung der Brust und der Mitra ist theilweise matt, theilweise polirt, das Schultertuch mit seinen reichen Falten ganz polirt, das Gesicht matt-weifs gehalten. Die Mitra läfst sich abheben, nachdem der Siegelverschlufs, womit auch die Reliquie heute oder morgen versehen sein wird, hinter den Fransen der Bänder gelöst ist. Im Futter der Mitra ist eine verschliefsbare Oeffnung angebracht zum Anrühren von Devotionalien an das Heiligthum, ohne dafs die Siegel gelöst zu werden brauchen. Auch läfst sich der Untersatz öffnen und die Oeffnung durch Siegel verschliefsen.

Schliefslich erübrigt mir noch, meiner Freude Ausdruck zu geben darüber, dafs es mir vergönnt war, gerade eine derartige Arbeit ganz im Geiste der alten Meister auszuführen und dafs ich zu keinerlei Hilfsmittel, wie Abgiefsen des Modells, Ueberschlagen desselben u. s. w., welche die Alten nicht kannten und die auch eines Meisters der Neuzeit unwürdig erscheinen, meine Zuflucht nehmen mufste. — Aufserdem spreche ich meinem Besteller meinen tiefgefühlten Dank für das Vertrauen aus, mit welchem er mir die Arbeit übertrug, zugleich den Wunsch, es möge diese gothische Büste selbst in seiner prachtvollen Rokokokirche beweisen, dafs gothische Arbeiten neben den die höchste technische Voll endung des Kunsthandwerks vielfach darstellenden Leistungen des Rokoko auch in Bezug auf Technik vollauf sich zu behaupten vermögen.

Köln. Gabriel Hermeling.

Alter Taufstein zu Seligenthal.

Mit Abbildung.

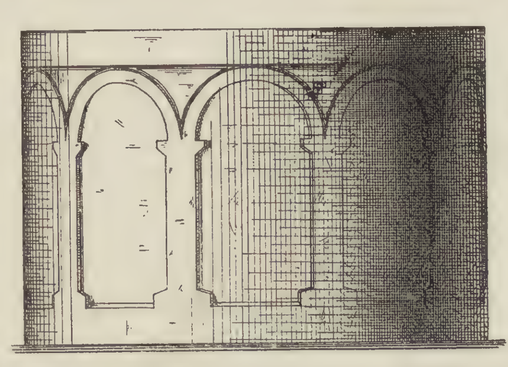


Im II. Jahrgange dieser Zeitschrift (Sp. 351) brachte ich den in der Pfarrkirche zu Geistingen a. d. Sieg befindlichen Taufstein zur Veröffentlichung. Derselbe gehört dem Anfang des XIII. Jahrh. an und zeigt die besonders für die Rheingegenden typische Form, bei der das als Halbkugel gebildete Becken in der Mitte von einem kräftigen Ständer, an der Peripherie von — oft vier, meist aber sechs und nur ausnahmsweise acht — dünnen Säulchen getragen wird. Wenn man der Ueberlieferung Glauben schenken darf, so hat dieser Taufstein einen Vorgänger besessen, der noch bis zu Anfang unseres Jahrhunderts in Geistingen selbst aufbewahrt, dann aber nach Seligenthal überbracht worden ist. Ob derselbe dort als Taufstein in Benutzung gekommen ist, habe ich nicht festzustellen vermocht; gegenwärtig ist er im Pfarrgarten tief in den Boden versenkt, wo er als Wasserbehälter dient. Bei Gelegenheit der von mir vorgenommenen Aufnahme der Kirche zu Seligenthal[1]) habe ich den Stein soweit freilegen lassen, als erforderlich war, um denselben in der hier mitgetheilten Abbildung zur Anschauung zu bringen.

Sie zeigt den Taufstein in der am Rhein so selten vorkommenden Gestalt eines vollen, nicht verjüngten Cylinders. Derselbe mifst 0,82 *m* in der Höhe; sein äufserer Durchmesser beträgt 1,23 *m*, sein innerer 0,97 *m*, die Wandstärke

[1]) Vgl. hierzu: IV. Jahrg. dieser Zeitschrift Sp. 43 ff.

somit 13 *cm.* Wie das Aeufsere so ist auch das Innere vollkommen cylindrisch gestaltet; die Tiefe des unten flach abgerundeten Beckens bemifst sich auf 0,50 *m.* Das Material des Taufsteines besteht in Trachyt, sein Schmuck in einer Reihe von Arkaden, die ihn in zehnfacher Wiederholung umgeben, und ein schmales Fufs- und Kopfband ausgenommen, den Mantel des Cylinders in seiner ganzen Höhe ausfüllen. Die im Halbrund gebildeten Bogen ruhen auf Pilastern, deren Breite die Bogenstärke um mehr als das Doppelte übertrifft; sie sind mit Basen und mit Kapitellen versehen, die gleich gebildet und einfach aus Platte und Schmiege zusammengesetzt sind. Sie treten nicht vor die Mantelfläche hervor und ebenso ist auch die übrige Architektur in den Stein hineingearbeitet.



Zu einer bestimmten Datirung des Taufsteins fehlt es an jedem urkundlichen Anhalt: die Form desselben und ebenso seine Ausbildung aber weisen darauf hin, dafs wir in ihm ein Werk vor uns haben, dessen Entstehung noch in das XI. Jahrh. hineinreichen kann.

Es ist zu wünschen und zu erwarten, dafs bei der bevorstehenden Restauration der Kirche von Seligenthal das jetzt als Taufbecken dienende stillose Machwerk entfernt und durch den hier beschriebenen Taufstein ersetzt wird, der vor der weitaus gröfsten Anzahl seiner Gefährten den Altersvorrang in Anspruch nehmen darf. Effmann.

Der Centralbau auf dem Valkenhofe bei Nymwegen.

Mit 2 Abbildungen.



Auf einem von der Waal, dem breitesten Mündungsarm des Rheines bespülten Bergabhange liegt, amphitheatralisch aufsteigend, die freundliche holländische Stadt Nymwegen. Ihre Geschichte reicht bis in die Römerzeit zurück. Das städtische Museum birgt noch zahlreiche, dort gefundene römische Alterthümer, und mehrere hervorragende aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode stammende Bauten bezeugen, dafs der Ort auch in späteren Jahrhunderten von Bedeutung war. An der östlichen Grenze der Stadt und ebenso wie diese unmittelbar an den Ufern der Waal erhebt sich ein nach drei Seiten steil abfallender Berg, der sogen. Valkenhof, bekannt als die Stätte einer ehemaligen Kaiserpfalz. Noch jetzt ist dort ein malerisch von Bäumen beschatteter Chor, als Ueberrest einer reich gestalteten romanischen Kapelle sowie ein kleiner Centralbau erhalten, welcher bisher allgemein auf Karl den Grofsen als Erbauer zurückgeführt und als eine Nachahmung der Aachener Pfalzkirche bezeichnet worden ist. Denn auch beim Nymwegener Bau wird ein achteckiger Mittelraum von einem sechzehnseitigen, aus zwei Geschossen bestehenden Umgang umgeben, und auch im Einzelnen manche Uebereinstimmung mit der Aachener Pfalzkirche gefunden.

Ueber dies merkwürdige, fast in jeder Kunstgeschichte erwähnte Gebäude sind bisher zwei längere Beschreibungen veröffentlicht, eine ältere von Oltmans in den »Baukundige Bydragen«, Amsterdam 1845, auch in Sonderausgabe erschienen unter dem Titel »*Description de la chapelle carolingienne et la chapelle romane de Nymègue*«, Amsterdam 1847, und eine im Jahre 1884 in den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande« Bd. 77 zum Abdruck gelangte, von Hermann verfafste Abhandlung. In der Beurtheilung des Baues weichen beide Arbeiten hinsichtlich einzelner Punkte von einander ab, während si(in Bezug auf die Abbildungen im Wesentlichen übereinstimmen. Trotz vieler Vorzüge dieser Veröffentlichungen wäre eine neue gründlichere Erforschung des merkwürdigen Baudenkmals sehr zu wünschen. Als daher der Schreiber dieser Zeilen im vorigen Jahre vom Museumsdirektor Abeleven zu Nymwegen die Aufforderung erhielt, einen Plan zur Wiederherstellung der in nicht sehr gutem bau-

lichen Zustand befindlichen Kapelle auszuarbeiten, glaubte derselbe, um eine weitere Erforschung des Bauwerkes zu ermöglichen, von einer Erneuerung abrathen zu müssen. Da nämlich der ehemals als Pfalzkapelle dienende, jetzt nicht mehr in kirchlichem Gebrauche befindliche Bau wohl niemals gottesdienstlichen Bestimmungen wiedergegeben wird (weil zu klein und aufserhalb der Stadt gelegen), so kommen hier ausschliefslich kunstarchäologische Gesichtspunkte in Betracht. Diese dürften aber die Ansicht rechtfertigen, dafs der gegenwärtige Zustand des Baues mit allen Veränderungen, welche er im Laufe der Jahrhunderte in gröfserem Mafse erlitten hat, möglichst gewahrt bleibe. Denn nur so werden zu einer gründlichen Untersuchung und Beurtheilung auch in Zukunft sichere Anhaltspunkte geboten, während solche bei einer Erneuerung gröfstentheils für immer verloren gehen würden. Auch wäre eine vollständige Wiederherstellung in den ursprünglichen Zustand geradezu unmöglich, da dieser nur noch in Bezug auf einzelne, niemals mehr mit Sicherheit auf sämmtliche Bautheile festgestellt werden könnte.

Es möge diese Ansicht, soweit es hier der Raum gestattet, wenigstens in Bezug auf einzelne Bautheile etwas näher erörtert werden. Handelt es sich doch sowohl um Gesichtspunkte prinzipieller Bedeutung, sofern sie die Restauration alter Bauwerke berühren, als auch um solche Fragen, welche von kunstgeschichtlichem Interesse sich auf den ursprünglichen Bestand eines werthvollen alten Gebäudes beziehen.[1])

Zunächst fragt es sich, ob der mittlere Raum, welcher in späterer Zeit flach gedeckt und darüber mit einer in Ziegelmauerwerk ausgeführten thurmartigen Erhöhung versehen worden ist, ursprünglich ebenfalls eine flache Holzdecke, oder wie der Aachener Bau ein achtseitiges Klostergewölbe gehabt habe. Das letztere ist von Oltmans angenommen, während Hermann zuerst, und zwar mit Recht, darauf aufmerksam gemacht hat, dafs das von Aachen verschiedene Wölbsystem des oberen Umganges (ursprünglich einfache Kreuzgewölbe) und die Blendbögen des Mittelbaues bezw. die Höhenlage derselben und der Fenster das ehemalige Vorhandensein eines Gewölbes sehr unwahrscheinlich machen. Wenn man hingegen eine flache Decke (wie bei Hermann a. a. O. Taf. VIII) annimmt (und zwar wohl ein wenig höher als dort, d. h. bei *a b* in den Figuren 1 und 2), so erhält man weit bessere Verhältnisse. Bei einer Restauration entstände dann die Frage, ob die Balkenlage eine offene, d. h. einen freien Durchblick in den Dachstuhl gestattende, oder, wie wahrscheinlicher, eine geschlossene gewesen sei. Auch über die Art und Form der Holzkonstruktion der Balkenlage und des ursprünglichen Zeltdaches, seiner Steigung und Eindeckung lassen sich nur Vermuthungen, keine durchaus sicheren Angaben machen. Die besseren Gebäude waren zwar in karolingischer und frühromanischer Periode (über die Entstehungszeit der Kapelle s. w. unten) an Stelle von Holzschindeln meist mit Bleideckungen[2]) versehen, doch zuweilen ist auch anderes Metall z. B. Kupfer[3]) oder Zinn[4]) verwendet worden. Auch Dachziegel scheinen diesseits der Alpen nicht selten schon in karolingischer Zeit verwendet worden zu sein.[5]) Ueber deren Form ist aber vielleicht weniger zu ermitteln als über diejenige der Metallplatten. Die letzteren waren, wie aus Zeichnungen ungefähr gleichalteriger Handschriften ersichtlich ist, ziemlich grofs, theils rechteckig, nur unten etwas abgerundet und so befestigt, dafs ihre Langseiten mit den herablaufenden Dachkanten parallel lagen, theils quadratisch oder rautenförmig gestaltet und dann übereck gelegt. Auch die ehemalige Höhenlage des Daches beim Nymwegener Bau ist nicht ganz sicher zu bestimmen. Sie dürfte dort, wo oberhalb der ursprünglichen Fenster das ältere Tuff- von dem neueren Ziegelmauerwerk begrenzt wird oder noch etwas höher angenommen wer-

[1]) Die Fig. 1 und 2 sind nach einer Abbildung bei Reusens, »Elements d'arch.« I, S. 335 clichirt. Derselben liegt die Oltmansche Rekonstruktion zu Grunde. (Die Ansicht Fig. 1 ist in der Queraxe, der Vertikalschnitt Fig. 2 in der Längenaxe der Kapelle gezeichnet.) Der in kleinerem Mafsstab ausgeführte Grundrifs Fig. 3 ist der Abhandlung von Hermann entnommen.

[2]) Wie z. B. in Aachen, Seligenstadt und Lorsch. (Schneider in »Nass. Annalen« XII, S. 295; Adamy »Die fränk. Thorhalle zu Lorsch« S. 17; Clemen in »Westd. Zeitschr.« XI, S. 107; v. Reber »Der karol. Palastbau« II, S. 53.) J. v. Schlosser hat in den »Quellenschr. zur Gesch. der karol. Kunst« (1892) noch weitere Beispiele angeführt. S. daselbst aufser den Urk. Nr. 112, 113, 176 u. 411 noch: 498, 617, 619, 673, 771, 869 u. 870.

[3]) v. Schlosser »Die abendländ. Klosteranlagen des frühen Mittelalters« S. 30 und »Quellenschr.« Nr. 870.

[4]) »Revue archéologique« XX, S. 81. v. Schlosser »Quellenschr.« Nr. 14 und 18.

[5]) v. Schlosser »Quellenschr.« Nr. 11, 573, 759.

den. Denn vor der Erneuerung könnte die obere, etwa beschädigte bezw. verwitterte Steinlage abgetragen worden sein. Das Dachgesimse hat wahrscheinlich nicht aus der von Oltmans und Hermann gezeichneten Form (wie sie Fig. 1 und 2 zeigt), sondern wohl aus einfacher Platte und Schmiege bestanden, wie solche auch an den anderen äufseren und inneren Bautheilen der Kapelle ausschliefslich vorkommen. Zweifelhaft bleibt auch die ursprüngliche Gestaltung des Chores. Derselbe könnte im Grundrifs hufeisenförmig[6]) oder quadratisch mit innerer Rundung[7]) oder von aufsen und von innen quadratisch[8]) oder endlich von aufsen mehrseitig u. von innen halbkreisrund[9]) gewesen sein. Soweit bisher Nachgrabungen angestellt worden sind, ist keine Spur der ehemaligen Chorgrundmauer gefunden. Der spätere gothische noch zum Theil erhaltene Chor war dreiseitig geschlossen und mit drei Fenstern versehen (wie in Fig. 3). Vielleicht dürfte man daher auch für den ursprünglichen Chor eine ähnliche, d. h. eine von aufsen dreiseitige, jedoch von innen halbkreisrunde Form voraussetzen. — Mit Sicherheit könnte also weder das Dach, wie oben ausgeführt ist, noch der Chor, weder im Grundrifs, noch viel weniger im Aufrifs, rekonstruirt werden. Auf ähnliche Schwierigkeiten würde man aber bei vielen anderen Bautheilen stofsen und eine Erneuerung von sehr zweifelhaftem Werthe schaffen.



Fig. 1 und 2.

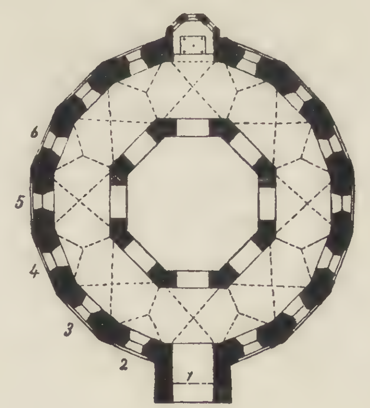


Fig. 3.

Die Fenster des Mittelbaues mit ihren äufseren Blendbogen sind bei Oltmans bezw. Reusens (Fig. 1 u. 2) und bei Hermann (vom Durchschnitt in Fig. 2 abgesehen) ziemlich richtig gezeichnet; doch habe ich, soweit mir zur Zeit eine Vermessung möglich war, eine etwas gröfsere Höhenlage und somit eine entsprechend gröfsere Dachsteigung gefunden, als in Fig. 1 u. 2 und bei Hermann (a. a. O.) angenommen ist. Diese würde dem Aeufseren ein nicht unwesentlich anderes Gepräge verleihen! Die Stelle, wo ursprünglich das (später erhöhte) Dach des Umganges sich an den Mittelbau anlehnte, ist (unter dem jetzigen Dache) noch deutlich erkennbar. Unmittelbar darüber befindet sich ein in den genannten Zeichnungen nicht berücksichtigtes Gesimse, welches aus Schmiege und darunter befindlicher Platte besteht.

Die ursprüngliche Umfassungsmauer des Umganges ist an der Nordwestseite, besonders in dem unteren Geschofs, noch gröfstentheils erhalten. Zwei der alten vermauerten Rundbogenfenster sind hier in letzter Zeit offen gelegt worden. Dieselben zeigen an der inneren Seite sehr stark, an der äufseren Seite schwach geschmiegte Laibungen. In Folge des Umstandes, dafs die inneren stark geschmiegten Laibungen bei weitem tiefer, d. h. bis zu ca. 60 *cm* in das ca. 80 *cm* starke Mauerwerk eingreifen, entsteht dort, wo die inneren und äufseren Laibungen zusammentreffen, ein Vorsprung (Anschlag). Hier,

[6]) Wie z. B. der Chor des Centralbaues zu Germigny les-Près (X. Jahrh.).

[7]) Wie z. B. der Chor des Centralbaues zu Fulda (IX. Jahrh.).

[8]) Wie in Aachen und Ottmarsheim.

[9]) Wie besonders bei Ravennatischen Bauwerken.

also an der engsten Stelle, haben die Fenster eine lichte Weite von 90:65 *cm*. Vor jenem Anschlag befand sich, auf der äufseren, nicht geschmiegten Fensterbank ruhend, der ehemalige Verschlufs, welcher wahrscheinlich nicht aus einer durchbrochenen Steinplatte, sondern aus einem Holzrahmen mit Glasfüllung bestanden hat.[10]) Während in den oben genannten Zeichnungen die Fensterform nach dieser Angabe einigermafsen berichtigt werden könnte, ist noch ein anderer sehr bemerkenswerther Umstand weder von Oltmans noch von Hermann erwähnt und in den Oltmanschen Zeichnungen nicht ganz genügend berücksichtigt worden. Der westliche Vorbau mufste nämlich, wenn er in angemessenen Breitenverhältnissen errichtet werden sollte, von den anschliefsenden Seiten des Umganges einen Theil abschneiden, so dafs sie kleiner wurden als die anderen Seiten. Um das letztere zu verhindern und um die Blendbögen auch hier in halbrunder (nicht überhöhter) Form konstruiren zu können, hat man die äufseren Mauerecken nicht regelmäfsig, d. h. den inneren Ecken des Umganges entsprechend und mit diesen in ein und demselben Radius liegend angelegt, sondern etwas nach Süd- bezw. Nordosten verlegt. Hierdurch ist indes der Uebelstand erwachsen, dafs die regelmäfsig, d. h. in der Mitte der inneren Mauerseite befindlichen Fenster mit den äufseren Blendbögen nicht konzentrisch sind. Bei der nächstfolgenden in Fig. 3 Nr. 3 bezeichneten Wand ist noch eine gleiche, bei der zweitnächstfolgenden eine geringere Abweichung von der regelmäfsigen Form zu erkennen, bis dann die letztere bei der in der Querachse liegenden Wand (Nr. 5) wieder zur vollen Geltung gelangt.

Als eine besondere Merkwürdigkeit hat Oltmans den Umstand bezeichnet, dafs die Scheitel der älteren Kreuzgewölbe des Umganges, dort wo sie mit der Wand des Mittelbaues zusammentreffen, bei weitem niedriger sind als an der Umfassungsmauer des Umganges. Es ist dies aber offenbar nicht ursprünglich so gewesen, sondern eine Folge stärkerer Senkung des mittleren Baues.

Wie der letztere und der erwähnte nordwestliche Theil des Umganges, so scheint auch der westliche vielfach ausgebesserte Vorbau mit seinen Gewölben dem ursprünglichen Bau anzugehören, vielleicht auch die (zur Zeit) vom Putz bedeckten und noch nicht untersuchten Gewölbe in den bei 1 bis 6 des unteren und bei 1 des oberen Umganges liegenden Jochen (s. Fig. 3). Auch die Würfelkapitäle mit ihren geschmiegten Deckplatten in den Bogenöffnungen des oberen Umganges gehören, wie Hermann wohl mit Recht angenommen hat, mit einigen der Schafte und attischen Basen (ohne Eckblätter) zum ursprünglichen Bau. Wie es scheint, sind sie nach einer Zerstörung dort wieder eingesetzt, nachdem u. a. auch die Mauerbank, auf welcher die Säulen ruhen, hinzugefügt worden ist.

Die Entstehung der Pfalzkapelle wird sowohl von Oltmans als auch von Hermann auf Karl den Grofsen zurückgeführt, welcher dort in den Jahren 777, 796, 804, 806 und 808, meist zur Osterzeit verweilt habe (s. die Regesten aus der Geschichte der Pfalz bei Hermann a. a. O. S. 92 ff., vgl. S. 105; desgleichen bei Oltmans S. 12 ff.). Während der Aachener Bau bekanntlich innerhalb der Jahre 796 bis 804 errichtet ist, glaubt Hermann die Vollendung der Nymweger Kapelle, weil sie weit einfacher und im Mittelraum nicht überwölbt gewesen sei, sogar noch früher, d. h. in das Jahr 777 versetzen zu dürfen. Die Berechtigung dieser Annahme würde aber aus verschiedenen Gründen zu bezweifeln sein. Die Nymwegener Kapelle ist freilich viel kleiner und einfacher als der Aachener Bau. Zur Entstehung der bescheideneren Raumverhältnisse können aber sehr wohl örtliche und noch viele andere Umstände beigetragen haben, ohne dafs man gerade eine frühere Bauzeit anzunehmen braucht. Insbesondere dürfte eine flache, zierlich ausgebildete Holzdecke zum Abschlusse eines Centralraumes von nur ca. 6,20 *m* Lichtweite geeigneter sein als eine schwere ein gewisses Strebesystem erforderliche Kuppel, mindestens hier verhältnifsmäfsig besser wirken als bei einem grofsen monumentalen Bau. Wären beide Werke von annähernd gleicher Gröfse, das eine aber bei allgemeiner Uebereinstimmung in der Raumanlage konstruktiv und formal wesentlich einfacher gebildet, so würde man eher berechtigt sein, bei dem letzteren auf technisches Unvermögen und auf eine frühere Entstehungszeit zu schliefsen.

Die Uebereinstimmung beider Bauten, soweit sie im Uebrigen vorhanden ist, berechtigen noch nicht einmal, ein und denselben Bauherrn anzunehmen. Die Burg ist von den Normannen

[10]) Dafs Glasfenster schon in karolingischer Zeit nicht selten waren, geht aus den von Schlosser »Quellenschr.« veröffentlichten Urkunden 240, 595, 771, 870, 971, 1098, 1099 hervor.

zerstört und von König Zwentibold von Lothringen um 890 wieder hergestellt. In späterer Zeit haben die Kaiser, namentlich Otto I., Otto II. und Heinrich II., sowie Konrad II. und Konrad III. mehrfach in Nymwegen verweilt.[11]) Liegt nicht die Möglichkeit vor, dafs einer dieser Herrscher, wenn auch nicht gerade der letztgenannte, die Kapelle erbaut habe? Lassen doch die Einzelformen meines Erachtens eher eine Stellung ins X. oder XI. Jahrh. zu als eine solche in das VIII. bis IX. Jahrh., und wie man die Aachener Kirche noch Jahrhunderte nach ihrer Entstehung z. B. im XI. Jahrh. in Ottmarsheim, also bei einer Klosterkirche nachgeahmt hat, so würde eine gleich späte Nachbildung bei der Kapelle einer kaiserlichen Pfalz um so weniger befremden. Die wichtige Frage nach der Entstehungszeit des Nymwegener Baues ist also noch durchaus nicht genügend beantwortet. Zur Lösung derselben dürfte auch eine genaue mit Vergleichen verbundene technische Untersuchung, des Materials, Steinverbandes und Mörtels beitragen. Der letztere zeigt in den ältesten Theilen eine Beimengung von Ziegelmehl nur an einzelnen Stellen, welche bei genauer Untersuchung sich vielleicht als spätere Zuthat ergeben werden. Wenn es richtig ist, dafs die Baumeister der Karolingerzeit, wie heute allgemein behauptet wird, dem Mörtel ihrer Bauten immer Ziegelmehl beigemengt haben, so dürfte also eine Untersuchung des Mörtels schon hinsichtlich der Zeitbestimmung von Wichtigkeit sein. Wenn auch zugestanden werden mufs, dafs aus der Untersuchung des Materials nicht immer sichere Schlüsse gezogen werden dürfen; im Verein mit lokal- und kunstgeschichtlichen Argumenten können sie aber von grofsem Werthe sein. Also auch aus diesem Grunde ist durch Schonung des gegenwärtigen Bauzustandes die Möglichkeit einer zukünftigen sorgfältigen Durchforschung zu bewerkstelligen, und zwar durch Schonung des gesammten Bauzustandes mit allen Veränderungen, welche das Gebäude im Laufe der Jahrhunderte erlitten hat.

[11]) Falls die Regesten bei Oltmans und Hermann zuverlässig sind. Bei einer gründlichen und umfassenden Behandlung des Bauwerkes müfsten auch diese Geschichtsdaten, da sie fast ausnahmslos Chronisten des vorigen Jahrhunderts entnommen sind, einer sorgfältigen kritischen Prüfung unterzogen werden. Ist ja gerade in letzter Zeit mit Recht auf die Vernachlässigung hingewiesen, welche die Erforschung der kunstgeschichtlichen Quellen bisher vielfach erfahren hat.

Denn auch Hinzufügungen und technische Umänderungen können indirekt zur Alters- und Werthbestimmung älterer Theile wesentlich beitragen. Und selbst wenn schon eine sorgfältige und umfassende Untersuchung stattgefunden haben sollte, so würde doch eine Erneuerung zu beklagen sein, da auch der Zukunft die Möglichkeit der eigenen Erforschung, mindestens aber der Kontrolle früherer Forschung gewahrt bleiben mufs. Denn auch der kenntnifsreichste und sorgfältigste Forscher ist Irrthümern unterworfen. Wird bei einem Gebäude vom Charakter der Nymwegener Kapelle, d. h. eines kunstgeschichtlich werthvollen, aber nicht mehr benutzten Gebäudes ein Theil baufällig, so dürfte derselbe durchaus nicht abgetragen werden, so lange sein Bestand noch durch andere Mittel, als Stützen, Streben, Verankerungen u. dergl. gesichert werden könnte, auch wenn diese Hilfskonstruktionen ein schlechtes Aussehen gewähren sollten. Falls aber durchaus einzelne Theile abgebrochen bezw. erneuert werden müssen, so ist die Wahl theilweise anderen Materials z. B. gefärbten Mörtels anzurathen, damit die neuen Theile auch in der Zukunft, d. h. wenn sie schon verwittert sind, von den alten mit Leichtigkeit unterschieden werden können. Bei der Nymwegener Kapelle sind z. B. einzelne der ältesten Gewölbe in sehr schlechtem baulichen Zustand. Doch haben nach Mittheilung des Stadtbaumeisters Herrn Weve seit langer Zeit keine Senkungen mehr stattgefunden, so dafs auch hier kein Grund zu einer Erneuerung vorhanden ist, zumal die Gewölbe leicht gestützt werden könnten.

Die mafsgebenden Personen, die Herren Abeleven, Dr. j. Bylefeld und Baumeister Weve haben sich daher entschlossen, von Erneuerungen gänzlich Abstand zu nehmen und das Bauwerk mit allen Veränderungen, welche es im Laufe der Zeit erlitten hat, der Zukunft zu erhalten. Es gebührt ihnen hierfür jedenfalls die Anerkennung aller Kunstfreunde. Der Dank würde aber noch gröfser sein, wenn die genannten Herren die Kapelle und die anderen Ueberreste der Pfalz nach gründlicher Untersuchung und sorgfältigen Aufnahmen seitens des Herrn Weve demnächst in würdiger Weise veröffentlichen würden, wie solches bereits bei den dortigen, aus der gothischen und der Renaissanceperiode stammenden Profanbauten geschehen ist.

Essen. G. Humann.

Nachrichten.

† Johannes Pieper,

begeisterter Freund und treuer Mitarbeiter unserer Zeitschrift, starb als Pfarrer in Brenken bei Büren am 19. Oktober d. J. im Alter von 45 Jahren. Wie er in verschiedenen seelsorglichen Stellungen auch unter grofsen Schwierigkeiten seinen erleuchteten Seeleneifer und seinen unbeschränkten Opfersinn zu bethätigen verstand, so wufste er auch seine reiche, besonders mathematischen und naturwissenschaftlichen Studien zuneigende Begabung voll Begeisterung in den Dienst der kirchlichen Kunst zu stellen, zunächst und zumeist durch Entwerfen von Bauplänen, wozu er sich durch seine praktischen Erfahrungen und durch seine Fertigkeit im Zeichnen, namentlich aber auch durch das Bedürfnifs gedrängt fühlte, sich für kirchliche Zwecke nützlich zu machen. Den mit grofsem Eifer gepflegten kunstgeschichtlichen und archäologischen Studien, welche diese selbstlose Thätigkeit begleiteten, konnte er leider weder durch gröfsere Reisen, noch durch Anschaffung gröfserer Literatur die Ausdehnung und Vertiefung zu Theil werden lassen, die er so innig wünschte und beim seltenen Zusammentreffen mit gleichgesinnten Freunden so warm betonte. Die Seelsorge band ihn fast beständig an seine Gemeinde, noch gröfsere Beschränkung legte ihm, besonders in den letzten Jahren, seine Kränklichkeit auf, die allergröfste aber eine Kette von Schwierigkeiten, für welche wohl nicht ausschliefslich sachliche Beweggründe mafsgebend waren. Zu früh ist der talentvolle, fleifsige und durchaus uneigennützige Priester auch seiner Diözese entrissen worden, der er gewifs noch manchen Dienst hätte leisten können, auch auf dem Gebiete der von geistlicher Seite leider so vielfach vernachlässigten oder unrichtig beurtheilten und behandelten kirchlichen Kunst. S.

Die Overbeck'schen Kartons der sieben hl. Sakramente,

welche auf der mit der letzten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verbundenen kirchlichen Kunstausstellung wiederum der bevorzugte Gegenstand der Beschauung und Bewunderung gewesen sind, haben leider immer noch keinen Ruhepunkt gefunden. Das ist um so auffallender, als es ihnen seit ihrer Vollendung um die Mitte der sechziger Jahre an begeisterten Lobsprüchen, weder von Seiten der Kritiker noch der Mäzenaten, nicht einmal an dem berufenen Urtheil gefehlt hat, dafs sie nicht blofs als die edelste und reifste Frucht des Overbeck'schen Geistes und Stiftes, sondern als das hervorragendste Erzeugnifs der religiösen Kunst unseres Jahrhunderts zu betrachten seien. Freilich bezeichnen die Mafse der Kartons von 4,53 Breite und 4,7 Höhe etwas aufsergewöhnliche Dimensionen, freilich fehlt ihnen der Reiz der Farbe, freilich ist die deutsche Malerei inzwischen andere Wege gewandelt. Aber wie viele öffentliche Sammlungen bieten Raum genug, und gerade die farblosen Zeichnungen Overbecks sind seine besten Schöpfungen, wahre Meisterbilder tief empfundener und künstlerisch wie technisch vollendeter Darstellung, hoch erhaben über alle Strömungen der Zeit. Es wäre daher sehr zu beklagen und als eine höchst bedenkliche Erscheinung zu bezeichnen, wenn, sei es durch staatliche oder städtische Fürsorge, sei es durch Vereinigung von Kunstfreunden, die verhältnifsmäfsig äufserst geringen Opfer nicht aufgebracht werden sollten, welche diese Meisterwerke aus ihrem Kistenverschlusse und all' den Fährnissen, die mit dieser Art der Aufbewahrung verbunden sind, zu befreien und dem allgemeinen Studium und Genusse zugänglich zu machen vermögen. S.

Bücherschau.

Die Bildnisse der Fürsten und Bischöfe von Paderborn von 1498 bis 1891. Mit erläuterndem Texte. Von Konr. Mertens. Paderborn 1892, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

Als das schöne Ergebnifs unermüdlichen Forschens und langjährigen Sammeleifers erscheint dieses vornehm ausgestattete Werk, auf welches die Diözese stolz sein darf. Denn es enthält in guten photographischen Reproduktionen, die, mit Ausnahme der beiden ersten, wohl alle gleichzeitigen Porträtbilder sämmtlicher 24 Bischöfe, die vom Schlusse des Mittelalters bis jetzt den Paderborner Sprengel geleitet haben. Jedem einzelnen Bilde folgen zwei Seiten Text, die in sehr ansprechender Weise mit dem Leben und der Thätigkeit des betreffenden Bischofs, daher auch mit einem nicht unerheblichen Stück deutscher Kirchengeschichte bekannt machen. Obwohl es dem Verfasser nicht gelungen ist, von Bischöfen der noch weiter zurückreichenden Zeit zuverlässige Bildnisse aufzufinden, die vielleicht nicht mehr vorhanden sind, so wären doch möglichst vollständige Notizen über die allerdings zumeist wohl nur oder vorwiegend phantastischen Abbildungen, die sich auf Grabmälern, Medaillen u. s. w. erhalten haben, immerhin wünschenswerth gewesen, auf deren photographische Wiedergabe allerdings schon der Kosten wegen hätte verzichtet werden müssen. Möge das mühe- und opfervolle Beispiel des Verfassers Nachfolger erwecken, so dafs bald die meisten deutschen Sprengel in ähnlicher Weise ihre bischöfliche Ahnenreihe vorzuführen im Stande sind! G.

Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters, ausgewählt u. erläutert von Dr. Aug. Schmarsow, aufgenommen und herausgegeben von Eduard von Flottwell. I. Theil: Die Bildwerke des Naumburger Domes. Magdeburg 1892, Verlag von E. von Flottwell.

Der Entschlufs des Architektur-Photographen von Flottwell, dem die (in dieser Zeitschrift Bd. V, Sp. 29 besprochenen) vortrefflichen Aufnahmen der »Mittel-

alterlichen Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg« zu verdanken sind, die Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters in grofsen scharfen Abbildungen herauszugeben, kann nicht warm genug begrüfst werden, denn für das Dunkel, welches die Entwickelungsgeschichte der heimischen Plastik leider immer noch umgiebt, ist nicht zum geringsten Theile der Mangel an zuverlässigen Photographien verantwortlich zu machen, deren in der Regel aufsergewöhnlichen Schwierigkeiten unterliegende Gewinnung bislang vielfach hierauf gar nicht eingeschulten Porträtphotographen überlassen war. Nur die treuesten Abbildungen ermöglichen die Vergleichung, ohne welche nun einmal die Wissenschaft zu keinen festen Resultaten gelangen kann, und auch für die Praxis, d. h. für die im Banne der mittelalterlichen Gebilde schaffenden Künstler, sind jene ganz unentbehrlich. Der Unternehmer dieses Werkes sollte daher mit Bestimmtheit auf einen Absatz rechnen dürfen, der seinen Mühen und Opfern entspricht, zumal für den begleitenden Text ein Kunstschriftsteller gewonnen ist, dessen eingehende Studien über die norditalienische Plastik des Mittelalters die beifälligste Aufnahme gefunden haben. — Das in Aussicht genommene Werk hätte glänzender nicht eröffnet werden können, als durch die berühmten Bildwerke des Naumburger Domes, welche auf 20 Grofsfolio-Lichtdrucktafeln in über jedes Lob erhabenen Abbildungen vorgeführt werden. Einige derselben stellen die Originale von zwei verschiedenen Seiten dar und die dadurch für deren Beurtheilung gewonnenen Gesichtspunkte sind von ganz überraschender Bedeutung. Der Naturalismus, der die gleich nach der Mitte des XIII. Jahrh. entstandenen, an den Pfeilern stehenden 12 Fürstenfiguren, die Kreuzgruppe und Reliefs am Lettner auszeichnet, ist so auffallend, die Bewegung so eigenartig, die Gewandung so mannigfaltig, der Ausdruck so fesselnd, dafs man sofort nach den Einflüssen fragt, unter denen sie entstanden sein mögen. In dieser Beziehung ist auf die Bamberger, wie auf die französische Schule hingewiesen worden. Der Verfasser dürfte aber das Richtige treffen, wenn er sie als die höchste Entwickelungsstufe der sächsischen Plastik ansieht, vielmehr als die letzten Ausläufer des romanischen, denn als die ersten Bethätigungen des gothischen Stiles. Vielleicht hat der für die damalige Zeit immerhin etwas aufsergewöhnliche Umstand, dafs es sich um die Darstellung weltlicher Standbilder handelte, diese Freiheit in der Behandlung und diesen engen Anschlufs an die Natur mitverursacht. Einer späteren Zeit gehört nur die merkwürdige als Evangelienpult verwendete Diakonfigur an (zu der sich ein aus dem Dom von Bardowiek und dem Ende des XV. Jahrh. stammendes, weniger vornehmes, aber auch sehr interessantes Seitenstück im Museum zu Herrenhausen bei Hannover befindet). Der Verfasser hat gewifs Recht, wenn er sie nicht als romanisch gelten lassen, zweifellos aber Unrecht, wenn er sie als spätgothisch beglaubigen will. Falten- und Haarbehandlung, namentlich aber die Blätterkonsole, auf welcher der Pultdeckel ruht, lassen an der Entstehung in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. keinen Zweifel. — Möge die Fortsetzung des ungemein zeitgemäfsen Werkes nicht lange auf sich warten lassen!

H.

»Handbücher der Königl. Museen zu Berlin«. Kunstgewerbe-Museum, Gold und Silber von Julius Lessing. Berlin 1892, W. Spemann.

Ein kleines, weil nur 150 Seiten umfassendes, aber überaus inhalt- und lehrreiches Buch, welches an die reichen Edelmetallschätze des Berliner Kunstgewerbe-Museums eine ebenso vielseitige und eingehende, als klare und gemeinverständliche Unterweisung über das Gold, Silber und Kupfer knüpft, über deren Eigenschaften wie über die daraus im Laufe der Geschichte hergestellten Kunsterzeugnisse. Da bei diesem Ueberblick nicht nur die in der Berliner Sammlung vorhandenen Gegenstände, von denen viele in kleinen aber guten Textillustrationen vorgeführt werden, berücksichtigt sind, sondern auch anderswo befindliche, besonders charakteristische Objekte, manche sogar unter Beifügung ihrer Abbildungen, so kann das Handbüchlein unbedenklich als ein vollständiger Kursus für diesen so wichtigen glanzvollen Kunstzweig bezeichnet werden. Die Abschnitte über „Die Bearbeitung", „Das Färben", „Schmelzarbeit. Email" machen mit den mannigfachen, hier zur Geltung kommenden Techniken in einer ebenso anschaulichen als knappen Weise bekannt und legen von der Vertrautheit des Verfassers mit diesen zum Theil sehr schwierigen Verfahren ein glänzendes Zeugnifs ab. Nur in Bezug auf „Die Ziervergoldung" und „Die Malerei unter Glas" wäre eine bestimmtere Fassung erwünscht. Bei der Vorführung der „Arbeiten in geschichtlicher Folge" findet „Das Alterthum" hinreichende Berücksichtigung, viel eingehendere natürlich „Das Mittelalter" (welches nebenbei bemerkt, keine „Abendmahlskannen", wohl aber Mefskännchen kennt), in seinen fünf grofsen Stilepochen, deren bedeutendste die Gothik ist, daher auch umfänglichere Behandlung erfahren hat, unter besonderer Betonung des viel spärlicher erhaltenen Profangeräths. Der Löwenantheil fällt natürlich der Renaissance zu, die das weltliche Geräth in den Vordergrund gezogen und gerade im letzten Jahrzehnt in Bezug auf „Orte und Meister" erfolgreiche Untersuchungen erfahren hat. Die sorgsame Aufzeichnung und Verwerthung, welche die letzteren hier gefunden haben, erhöhen noch erheblich den Werth dieser fleifsigen Studie. Die Leistungen der Barock-, Rokoko- und Neuzeit werden verhältnifsmäfsig kurz abgemacht und auch in der Uebersicht über die Stätten der Arbeit fehlt es selbst in Bezug auf unser Jahrhundert nicht an Lücken. — Dafs der Verfasser sein umfassendes, nicht nur aus Büchern geschöpftes, sondern in langjähriger, weithin ausgedehnter Forschung, vornehmlich den Objekten abgewonnenes, daher eigenartiges Wissen durch dieses ungemein instruktive, Jedem zugängliche Werkchen zum Gemeingut gemacht hat, verdient dankbarste Anerkennung, denn wenn etwas geeignet ist, die Kunstkenntnis zu popularisiren, dann sind es solche Handbücher.

Schnütgen.

Die in dieser Zeitschrift wiederholt (Bd. III Sp. 230 und Bd. IV Sp. 134) hervorgehobenen „Motive" von Max Heiden liegen nunmehr in 30 Doppelheften mit 300 Tafeln vollendet vor; ein grofsartig angelegtes, eminent praktisches Werk, welches auf allen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens sehr viel Nutzen zu stiften vermag. Denn es bietet in durchaus korrekten und

zuverlässigen Abbildungen eine überaus reiche und mannigfaltige Sammlung von Flachmustern aus den verschiedensten Jahrhunderten, Ländern, Stilarten, Techniken. Der Umstand, dafs sie farblos wiedergegeben sind, stellt freilich an die Geschicklichkeit und Erfindungsgabe des Benutzers gewisse Anforderungen, gestattet aber auch um so mannigfachere Verwendung. Auch für kirchliche Zwecke kann ihnen grofse und dankbare Ausbeute entnommen werden, besonders für Gewebe und Stickereien, für Wand- und Fufsboden-Dekorationen. Verhältnifsmäfsig am schwächsten ist in ihnen das deutsche Mittelalter vertreten, namentlich die so schätzenswerthe frühgothische Periode, deren eigenartiger, vornehmlich in Wandmalereien und Miniaturen erhaltener Ornamentenschatz in stärkerem Mafse hätte herangezogen werden dürfen. Das Inhaltsverzeichnifs gibt eine kurze Beschreibung der einzelnen Tafeln, von denen bei weitem die meisten mehrere, viele sogar manche Muster in einer gewissen Zusammengehörigkeit bieten. Das sehr sorgfältig zusammengestellte Register fafst den Inhalt des Werkes unter einer grofsen Menge von Bezeichnungen zusammen, die in Bezug auf Ursprung und Bestimmung, vornehmlich aber in Bezug auf Technik die einzelnen Muster charakterisiren und defswegen auch dem Archäologen und Kunstfreunde die Benutzung des Werkes wesentlich erleichtern. B.

Eine Rundreise in Spanien. Ein Führer zu seinen Denkmalen insbesonders christlicher Kunst von Johann Graus. Mit zahlreichen Illustrationen. Würzburg, Verlag von Leo Wörl.

Die sechswöchentliche Reise, welche der durch seine langjährige Publizistik auf dem Gebiete der christlichen Kunst weitbekannte Konservator und Professor vor einigen Jahren durch Spanien gemacht hat, galt vor Allem dem Studium der christlichen Kunstdenkmäler, namentlich der Architektur. Die hierbei gewonnenen Eindrücke und Ergebnisse hat der mit einem vielbewährten, feinen Beobachtungssinn ausgestattete Verfasser in einem handlichen Bändchen niedergelegt, welches über die ganze Reise eingehend berichtet und die sehr instruktive Beschreibung der Kunstdenkmäler durch eine grofse Anzahl, zum Theil auf eigenen Aufnahmen beruhender Abbildungen, erläutert, die in zahlreichen Grundrissen und Ansichten von hervorragenden, zumal gottesdienstlichen Gebäuden, in Innenwirkungen bedeutender Kirchen, in Darstellungen interessanter Ausstattungsgegenstände, wie Altäre, Chorabschlüsse u. s. w. bestehen. Auch die in den Museen befindlichen Kunstwerke erfahren vielfache und sehr sachverständige Berücksichtigung. Da es aufserdem nicht an Hinweisen auf die reiche geschichtliche Entwickelung des merkwürdigen Landes, wie auf dessen landschaftliche Reize fehlt, und die ausführliche Einleitung manche für den Reisenden in geschäftlicher Hinsicht werthvolle Winke enthält, so darf das anregend geschriebene Büchlein als Reisebegleiter um so angelegentlicher empfohlen werden, als es an zuverlässigen Angaben und belehrenden Unterweisungen die wenigen für die Reise in Spanien bestimmten deutschen Handbücher in nicht unerheblichem Mafse übertrifft. G.

Auswahl von kunstgewerblichen Gegenständen aus der retrospektiven Ausstellung der allgemeinen Landes- und Jubiläums-Ausstellung in Prag 1891. 100 Tafeln in Lichtdruck. Prag 1892. Herausgegeben von dem kunstgewerblichen Museum.

Dieses Erstlingswerk des vortrefflich besorgten und geleiteten kunstgewerblichen Museums in Prag ist eine ebenso interessante und lehrreiche als glanzvolle und vornehme Publikation. Sie umfafst ein ganzes Hundert von photographischen Aufnahmen aus der vorigjährigen Alterthümer-Ausstellung, die von Karl Bellmann in tadellosen Lichtdrucken vervielfältigt und von dem Kustos des Museums Dr. Chytil mit einem kurzen, aber alles Wesentliche behandelnden durchaus zuverlässigen Texte begleitet sind. Weniger für die Zwecke des archäologischen Studiums als der kunstgewerblichen Prüfung wäre einzelnen Gegenständen die Aufnahme in etwas gröfserem Mafsstabe zu wünschen, zumal auf den grofsen Foliotafeln manche Abbildungen etwas klein erscheinen. Fast das ganze kunstgewerbliche Gebiet kommt in diesen Darstellungen zur Geltung, indem Textilien und Miniaturen, Bucheinbände und Lederarbeiten, Metallarbeiten in Gold und Silber, in Zinn und Eisen, Wehr und Waffen, Glas und Keramik, Elfenbein- und Holzschnitzereien vorgeführt werden. Die Stickereien sind fast alle von hervorragender Bedeutung, das Triptychon ein wahres Juwel. Auch die Gobbelins sind sehr kostbar, derjenige mit dem Wappen ein rechtes Meisterstück. Die Miniaturen bilden eine glänzende Illustration dieses Kunstzweiges und seiner geschichtlichen Entwickelung in Böhmen von der frühgothischen Periode bis in die der Spätrenaissance. Die Fassung des altchristlichen Elfenbeinreliefs zu einem Buchdeckel scheint zwei Perioden, der spätromanischen und spätgothischen anzugehören. Unter den Lederschnittarbeiten nimmt das Monstranzbehältnifs eine hochbedeutsame Stelle ein. Sehr merkwürdig ist das flache Reliquiar mit den gothischen Perlmutterreliefs. Unter den Pokalen zeichnen sich mehrere durch Form und Technik in ganz besonderem Mafse aus. Die gothischen Erzeugnisse aus Schmiedeeisen sind ungemein edel und die zahlreichen Waffenstücke ausnahmslos feine und vornehme Gebilde. Die lange Reihe der Bergkrystall- und Glasgefäfse repräsentirt eine sehr lehrreiche Serie und auch die Möbel sind durchweg elegante Exemplare. — Durch die musterhafte Veröffentlichung all' dieser Schätze hat das Prager Museum seinen Bestrebungen ein glänzendes Denkmal gesetzt und den kunstgewerblichen Bilderschatz in überaus dankenswerther Weise vermehrt. A.

Der St. Norbertus Kunstverlag in Wien hat die von Professor †Johannes Klein herrührenden 14 Kreuzweg- und 15 Rosenkranz-Farbendruckbilder, die bisher nur in theueren Prachtausgaben vorlagen, in ganz wohlfeiler Volksausgabe herausgegeben. Da sie vortrefflich komponirt und gezeichnet, auch in koloristischer Hinsicht, von einigen Härten abgesehen, gut behandelt, dazu noch mit frommen Texten versehen sind, so verdienen sie als ebenso erbauliche wie anmuthige Bildchen die wärmste Empfehlung. H.





Meister von St. Severin: Christus vor Pilatus und Geifselung.





Abhandlungen.

Der Meister von St. Severin.[1])

Mit Lichtdruck (Tafel IX und X).



Fast alle epochemachenden Erscheinungen der niederländischen Malerschule im XV. und XVI. Jahrh. haben auf das kölnische Kunstleben die nachhaltigste Wirkung ausgeübt, wohl alle Geschmacksrichtungen und Stilwandlungen fanden damals von Brabant und Flandern den kürzesten Weg nach Köln, um in der rheinischen Metropole durch eine tiefe und eigenartige Auffassung zu neuem selbständigen Leben zu erstehen. Rogier van der Weyden und Dierick Bouts galten schon den unmittelbaren Schülern Stephan Lochner's als die Entdecker einer neuen Welt, als Erfinder einer farbenfrohen Schilderung der gesammten lebendigen Natur. Kaum ein Menschenalter später wird Quinten Massys (thätig um 1490 bis 1530), der grofse Antwerpener Meister, zum ersten Interpreten erhaben-schmerzlicher Vorgänge der Heilsgeschichte. Seine Historienbilder in ihrer tiefinnigen und mächtigen Charakteristik wahrhaft monumentaler Gestalten, die zarten Madonnen und scharf prononzirten, fast grotesken Charaktertypen werden zum Vorbild in der malerischen Auffassung wie in der Behandlung des Details. Quinten's Werke sind die Muster in Kolorit und Komposition, Gewandbehandlung und Landschaft. Sein Einflufs macht sich in der kölnischen Kunst in doppelter Weise bemerkbar.

Einige seiner niederländischen Nachfolger, z. B. der Meister des Todes Mariä, zogen im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. nach Köln, um dort eine Reihe hervorragender Aufträge auszuführen. Sie wirkten hier schulbildend und verpflanzten indirekt nach dem Rhein einen malerischen Stil, dessen Grundlagen Qu. Massys geschaffen. Doch beinahe gleichzeitig hatten es auch kölnische Maler versucht in direktem Anschlufs an den Antwerpener Meister heimische Sinnesart mit dem neuen Geschmack zu verbinden und auf der neuen Basis sich zu einer grofsen monumentalen Kunst zu erheben. In diesem Bemühen finden wir den Meister von St. Severin, einen Maler, in welchem das spezifisch kölnische Element in seiner schärfsten Prägung zum Ausdruck kommt, und den ich trotz mancher Stilwandlung als einen rheinischen Nachfolger des Qu. Massys bezeichne.

Mit dieser Behauptung scheint allerdings die Zeit seiner Thätigkeit, wie man sie bisher begrenzte, in schroffem Widerspruch zu stehen und es wird daher zur Nothwendigkeit, ehe wir uns zur Charakteristik des Künstlers wenden, zunächst erst feste Daten für einige Hauptwerke seiner verschiedenen Phasen zu gewinnen.

Einzig das Rosenkranzbild[2]) in der Andreaskirche zu Köln schien bis heute eine ungefähre Datirung zuzulassen. Eine (ungeschickt erneuerte) Inschrift unter den drei erhaltenen Tafeln mit der Madonna, St. Dominikus, St. Petrus Martyr und zahlreichen Stiftern berichtet nämlich von einem denkwürdigen Ereignifs, der Erneuerung der Rosenkranzbruderschaft in Köln im Jahre 1474 zur Abwehr schwerer Kriegsgefahr. Da nun aber Papst Sixtus IV., der päpstliche Nuntius Alexander, der Erzbischof von Köln, Kaiser Friedrich III. und sein Sohn Maximilian in der Stifterschaar erscheinen,[3]) so dürfen wir die Entstehung des Altars offenbar nicht vor den Friedensschlufs der Fürsten mit Karl dem Kühnen und dem Beitritt derselben zur Bruderschaft, jedenfalls nicht vor dem ersten Jahresfest in Köln am 8. September 1475 ansetzen. Hiermit wäre allerdings ein terminus post quem gewonnen, aber das Entstehungsjahr noch keineswegs sicher fixirt. Auch die typische Idealisirung der Bildnisse auf der Mitteltafel, vor allem der

[1]) Die Benennung stammt von Franz Kugler »Kl. Schriften«, S. 307, der die Heiligengestalten in der Sakristei der gleichnamigen Kirche zu Köln einem Meister von St. Severin zutheilte, ohne dessen übrige Arbeiten zu erkennen. Vgl. L. Scheibler »Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule« S. 47 ff.

[2]) Der Altar ist übermalt, das Mittelbild verkürzt, die Flügel angestückt und in einen Rahmen vereinigt. Die Rückseiten der Flügel enthalten zwei weibliche Heilige. Vgl. Schnütgen in dieser Zeitschr., Jahrg. III Heft 1 Taf. 2; L. Scheibler Jahrg. V Heft 5.

[3]) Gelenius »De admir. magnit. Col. 1645« p. 464.

Kopf des Kaisers Friedrich III., müssen Bedenken gegen eine frühe Datirung erregen, besonders wenn man zum Vergleich mit diesen Porträts etwa die vorzüglich aufgefafsten Bürger- und Mönchs-Physiognomien auf den Flügelbildern heranzieht. Für das Bildnifs des Kaisers stand dem Künstler gewifs nicht einmal mehr eine lebendige Tradition zur Seite; denn das gebrechliche, vorsichtige, bartlose Männlein ist hier als ein Held mit leuchtenden Augen und wallendem Graubart geschildert.

Wie viele Jahrzehnte nun das Rosenkranzbild von der Erneuerung der Bruderschaft trennen, werden wir aus dem Folgenden ermessen.

Das Staatsarchiv zu Düsseldorf[4]) bewahrt den Auszug und eine jüngere unvollständige Abschrift einer Urkunde, in welcher Konrad[5]) von Eynenberg, Herr zu Landskron und Drimborn nebst seiner Gemahlin Margaretha von Nesselrode-Hugenpoet, Vikarin S. M. V., den Marienaltar der St. Gertrudiskapelle auf Schlofs Eller stiften. („. . . in vnser capellen ind gvetzhaus sint Gertruit zu Elner.“) Das Schriftstück trägt das Datum 20. Juli 1511.[6]) Die Schlofskapelle ist längst zerstört, doch der Schrein des Marienaltars hat sich erhalten; Konsul Weber erwarb ihn 1887 in Paris, er ist ein Hauptwerk des Meisters von St. Severin. Die Identität dieser Gemälde in der Gallerie Weber zu Hamburg Nr. 8 B.—C.[7]) mit den Bildern, welche einst jenen Altar schmückten, geht zunächst mit der gröfsten Evidenz aus den Familienwappen hervor, die sich neben den Stifterbildnissen auf der Mitteltafel vorfinden, auch ist Frau Margaretha durch ihren schwarzen Kopfputz und Schleier als Vikarin S. M. V. deutlich erkennbar. Die Darstellungen selbst aber entsprechen vollständig dem gedachten Zwecke. Im Mittelbilde ist der Kreuzestod des Erlösers geschildert, eine figurenreiche Komposition voll Ausdruck und mächtiger Bewegung. Altes und Neues mischt sich in anziehendster Weise. Wir finden die grofsen scheibenförmigen Heiligenscheine, den leuchtenden Goldgrund und dann wiederum schillernde Farben der Gewänder, die zartgetönte Landschaft, in deren Hintergrunde sich noch eine Reihe Leidensszenen in kleinerem Mafsstabe vollziehen. Auf den Innenseiten der Flügel ist die Geschichte des hl. Johann Bapt. erzählt, des Patrons beider Väter unseres Stifterpaares. Die Taufe Christi im Jordan (links) und die Enthauptung des Johannes (rechts) füllen den Vordergrund beider Tafeln, in der Ferne spielen sich in reicher Landschaft die übrigen Ereignisse aus dem Leben des Vorläufers Jesu ab. Auf der Aufsenseite sehen wir unter blauem Himmel die Madonna mit dem Kinde und als Begleiter der Gottesgebärerin St. Christoph, den Christusträger, zu ihren Füfsen Johann Eynenberg-Eller und Irmgard von Quad — gegenüber Johannes den Täufer und St. Catherina (nicht Agnes), welche die Eltern der Stifterin Johann von Nesselrode-Hugenpoet und Catherina von Gemen empfehlen. Die Aufschrift Anno Dm̄. am linken Flügel dürfen wir zuversichtlich 1511 ergänzen; denn die Herstellung der Gemälde und die Stiftung des Altares können unmöglich weit auseinander liegen, wie aus dem Zusammenhang mit dem Folgenden hervorgeht.

Auch noch ein zweites Hauptwerk des Meisters von St. Severin läfst sich nämlich mit einer sicheren Jahreszahl verknüpfen und zwar wenden wir uns jetzt zu dem berühmtesten Gemälde des Künstlers, seiner Anbetung der hl. drei Könige im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 195. Die Tafel enthält in bedeutenden Dimensionen (h. 1,18, br. 2 *m*) und bei einer künstlerischen Vollendung, die auf den hervorragenden Anlafs der Stiftung hinweist, die Patrone von Köln, die hl. Magier in Verehrung des neugeborenen Christkindes. Eine andere Stadtheilige Sta. Ursula mit ihren Jungfrauen und die Gestalt eines Königs, der als Ludwig IX. von Frankreich gedeutet wird, beschliefsen zu den Seiten die Komposition. Vor ihren Fürbittern haben die Porträts des Stifterpaares ihren Platz gefunden, denen wiederum statt des Namens die Wappen beigefügt sind. Der goldene Schild mit vier rothen senkrechten Pfählen, im linken oberen Winkel eine silberne Muschel auf blauer Vierung ist als das Abzeichen der Familie Conreshem erkennbar, im Helmschmuck wiederholt sich der Schild zwischen goldenen Adlerflügeln.[8]) Doch auch die Person des ältlichen Mannes, den wir ohne Weiteres

[4]) Gütige Mittheilung des Geh. Archivrath Harless.

[5]) Bei Fahne heifst er irrig Kuno.

[6]) Fahne giebt das Datum irrig 28. Juli 1511 an.

[7]) Prof. Dr. Woermann »Wissenschaftliches Verzeichnifs der älteren Gemälde der Gallerie Weber zu Hamburg« (1892) giebt S. 8 bis 11 eine eingehende Beschreibung.

[8]) Nachrichten über Wappen verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Freiherrn von Zedtwitz in Dresden.

als ein Mitglied dieses kölnischen Geschlechtes bezeichnen dürfen, ist genau zu ermitteln. Seine Tracht läfst in ihm den Rektor der Universität Köln erblicken.[9]) Um seinen Hals schliefst sich das scharlachrothe Hermelin-Caputium, in den Händen hält er das gleichfarbige Biretum, über das purpurne Amtsgewand, dessen Aermel hervorschauen, hat er den schieferfarbenen Tabardus geworfen — Christian Conreshem gen. Jisenmenger[10]) ist sein Name, er war 1513 und zum zweiten Male 1518 erwählter Rektor. Das zweite Amtsjahr kann für die Entstehung des Gemäldes jedoch nicht weiter in Betracht kommen; denn wie sehr der Künstler noch vor dieser Zeit seinen Stil veränderte, lehrt ein drittes Werk des Meisters, das dieser nunmehr eigenhändig mit der Jahreszahl 1515 versah.

Dies Gemälde[11]) im Pfarrhause von St. Ursula zu Köln, welches bisher dem Spürsinn der Forscher verborgen blieb, fesselt uns nicht allein durch die unbedingt ächte Jahreszahl, sondern in gleichem Mafse auch durch Gegenstand wie Ausführung. In eigenthümlicher Weise ist nämlich eine historische Darstellung zu einem rechten Andachtsbilde umgewandelt worden, in welchem auch dem Porträt eine bedeutende Stelle eingeräumt ist. — Auf dem Altan eines gothischen Gebäudes steht neben Pilatus, der lebhaft auf ihn hinweist, die Schmerzensgestalt Christi. Ein Kriegsknecht hebt den Purpurmantel von dem blutbenetzten, gegeifselten Leibe des Herrn. Vor dem Palaste sammelt sich aber nicht die wüste, höhnende Volksmenge unter dem Ruf: *Crucifige!* — — Der geistliche Donator, ein Kanonikus des Stiftes und einige Jungfrauen[12]) sind hier auf blumigem Grund anbetend in's Knie gesunken; Sta. Ursula empfiehlt sie dem Heiland eindringlich, doch in lieblicher Befangenheit. Im Hintergrunde erblicken wir die Umfassungsmauer des Stiftshofes mit angelehnter Pforte, die in den Baumgarten leitet. Am Portal steht ein Ehepaar; zwei Personen, darunter der Thorhüter, weisen auf die Beiden hin und betonen so einen nicht mehr verständlichen Bezug. In der Höhe schweben wehklagende Engel in faltigen Gewändern, über ihnen der Spruch: *Angeli pacis flebunt anime.* Die Häupter Christi und der hl. Ursula sind mit breiten scheibenartigen Nimben umgeben. Mit mildem Ernste blickt Jesus auf die Stifter herab, sein Antlitz, sowie das der Heiligen mufs wahrlich diejenigen bekehren, welche dem Meister von St. Severin den Sinn für Anmuth und Liebreiz völlig absprachen. Alle Züge sind regelmäfsig und edel, das Auge so hell und ausdrucksvoll, die Nase schmal, fast zierlich gebildet. Lichtgoldig fallen die Locken um das rundliche Oval der Mädchengesichter. Das Inkarnat erscheint ungemein weich modellirt mit sorgsam vertriebenen, weifslichen Lichtern. Die Färbung ist hell und harmonisch, die Gewandung fast mit ängstlicher Hand gebauscht und gefältelt, entbehrt jedes übertriebenen Schwulstes. Ein weifslicher Schiller belebt die Flächen und folgt dem Zug der Falten. Die Ausführung geschah mit fleifsigem, strichelndem Pinsel. Man beachte das gekräuselte Haar, den Schmuck und im Vordergrund die mancherlei Kräuter am Boden, Veilchen und Lilien, umschwirrt von Insekten. — Die bürgerliche Marke auf einem Schildchen dürfte sich aber vielleicht auf den Namen des Meisters beziehen und als eine Art Künstlermonogramm anzusehen sein.

Die Darlegung des malerischen Stils unseres Meisters knüpft sich passend an Christ. Conreshem's Tafel mit der Anbetung der Könige. Gerade jenes Werk vom Jahre 1513 zeigt auch deutlich den übermächtigen Einflufs des Quinten Massys. Die Anlehnung und Hingabe an dies Vorbild erhebt das Gemälde zu einer der glänzendsten koloristischen Leistungen nicht blofs der kölnischen Malerschule. Wir erkennen die gebrochenen, schillernden, zartgedämpften Farben wieder, welche Massys mit glänzenden

---

[9]) Vgl. „Statuta academiae Patavinae 1465" fol. IV, fol. V. „Statuta acad. Bononiensis" im »Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte d. M.-A.« III. »Annalen der deutschen Universitäten«, herausg. v. Justi u. Mursinna. Kaufmann »Geschichte der deutschen Universitäten« I. Meiners »Entstehung und Entwicklung der Universitäten« Bd. III, S. 102, 129, 131, 147. Zarncke »Die deutschen Universitäten d. M.-A.« I.

[10]) Keussen »Matrikel d. Universität Köln« (1892) Bd. I S. 516, 42. Christ. Conreshem war 1476 baccalareus, 1484 doctor utr. jur., 1500 Decanus, 1513 u. 1518 Rektor.

[11]) Auf Holz, h. 0,90, br. 0,70 *m*, vortrefflich erhalten.

[12]) Die beiden vorderen Mädchen sind offenbar nicht blofse Symbole der Heiligen, sondern stellen adelige Fräulein dar, die in dem Stifte erzogen wurden. Sie hatten wahrscheinlich bereits eine Präbende, erlangten aber ihre volle Berechtigung im Stiftskapitel erst mit erlangter Grofsjährigkeit. Aebtissin des Stiftes war 1515 Agnes, Gräfin von Dhaun-Oberstein. (Gütige Mittheilung des Herrn Pfarrer Esser.)

Stickereien und Brokat zu warmem Ton und wohlthuender Gesammtstimmung zu vereinigen pflegt. Der Goldgrund mufs dazu dienen, diese Leuchtkraft noch zu erhöhen. Man beachte, wie der Künstler rothe Farben in den verschiedensten Abstufungen gegen einander setzt. Der greise knieende König z. B. zur Linken der Madonna trägt einen prachtvollen tief bläulichrothen Damastmantel. Der jüngere Magier im Profil, der zu ihrer Rechten niedersinkt, um seine Gabe dem Christkind darzubieten, zeigt einen Ueberwurf von weinrother Farbe, die sich frisch von seinem Goldbrokatgewande abhebt, daneben das schon beschriebene Amtshabit des Rektors. Alles vereint sich zu kräftigem Akkord und leuchtender Wirkung.

Auch das zartverschmolzene Inkarnat bekundet ferner den innigen Anschlufs an Quinten's Kunstweise. Der Meister von St. Severin acceptirt dessen mannigfachen Fleischton und schildert uns blühendrosige Gesichter neben einheitlich durchgeführten bleichgelblichen und stark gebräunten Köpfen. Er modellirt diese stets sehr eingehend mit durchsichtigen röthlichen oder grauen und bräunlichen Schatten.

Seine Gewänder haben aber nicht nur ihre Färbung dem Antwerpener Maler entlehnt, auch der sorgsam durchgeführte üppige Faltenwurf mit seinen röhrenartigen Wulsten und rundlichem Bruche verräth den Nachklang seines Stils. Zuletzt weist noch die duftige Landschaft mit grauviolettlichen und bläulichen Fernen auf das Beispiel des flandrischen Bahnbrechers.

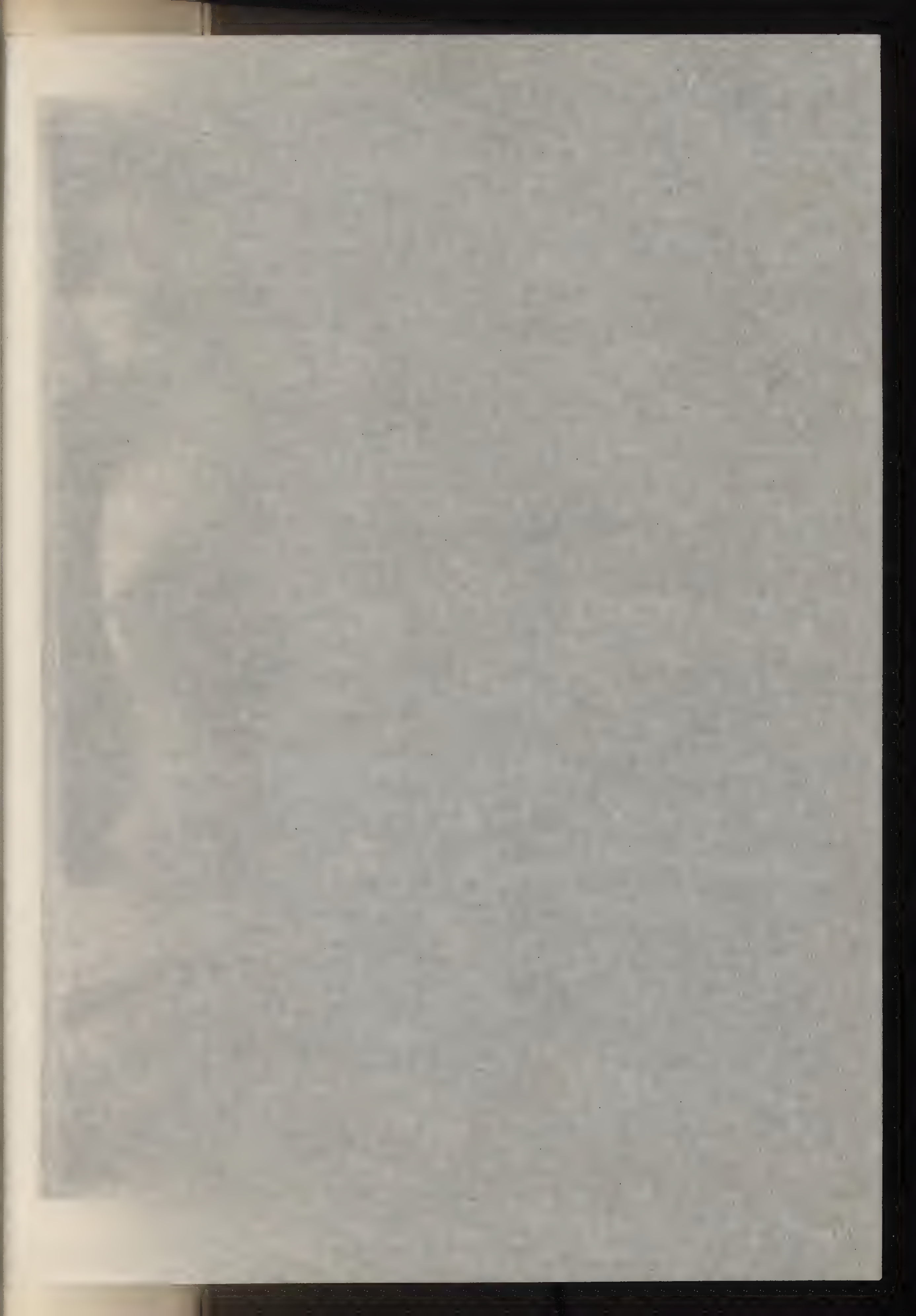
In der Formensprache selbst behauptet sich dagegen die eigenartige Individualität des Meisters von St. Severin. Seine scharfkantigen Physiognomien deuten auf intimes grüblerisches Naturstudium; doch ein phantastischer Hang verleitet den Maler dazu, diese Beobachtungen zu übertreiben, groteske Züge, die eine gütige Natur unter viele Individuen zerstreute, zu sammeln, zu häufen und einseitig in das Abnorme zu verkehren. Die Grofsartigkeit seiner Konzeptionen, das Pathos der Empfindung erhebt diese wundersamen Erscheinungen aber stets über alles Banale und Alltägliche, es verleiht auch unschönen Charakterköpfen eine tiefwirkende Anziehungskraft.

Die Gestalten sind ungemein schlank und hager, alle Gliedmafsen langgezogen, eckig und steif in der Bewegung. Die Haltung ist fast von statuarischer Ruhe. Der Ausdruck wird aber hierdurch keineswegs beeinträchtigt, die Komposition weder ängstlich noch unklar. Gerade in der herben Gemessenheit scheint ein Element der pathetischen Kraft zu beruhen, welche sich ungezügelt und wuchtig in affektvoller Handlung entladen wird. Den Schädel bildet der Meister von St. Severin auffallend hoch, die Stirn wölbt sich kühn hervor; die mächtige Nase endigt in knolliger Kuppe, neben der grofsen geschwungenen Linie des Nasenrückens findet sich aber auch eine andere plumpe Gestaltung. Besonders charakteristisch wird das Auge wiedergegeben. Sein Bemühen, dasselbe lebendig und durchsichtig erscheinen zu lassen, führt den Meister dazu, die Iris hell, fast gläsern darzustellen, in welcher dann nur ein schwarzer Punkt die Pupille andeutet. Die Parthien um die Lider sind eingesunken, dunkle, ringförmige Schatten begrenzen sie gegen die stark vorspringenden Backenknochen. Das Untergesicht weicht stark zurück. Der Mund ist leidenschaftslos, die Lippen lassen Jugendlichkeit und schwellende Frische gänzlich vermissen. Schlicht herabhangende Kinnbärte verlängern manchmal noch das knochige Gesicht, welches in seiner Magerkeit etwas Vergeistigtes, doch mehrfach auch einen müden Ausdruck annimmt.

Selbst die Gesichter der Frauen erscheinen auf den früheren Bildern spitz und herb, runden sich aber späterhin zu holdester Anmuth, von welligem Haar in ansprechender Lockenfülle umgeben. Beachtenswerth sind namentlich noch die fleischigen Hände mit voller, rundlicher Handfläche und den weichen, beweglichen Fingern, welche oft geradezu knochenlos erscheinen.

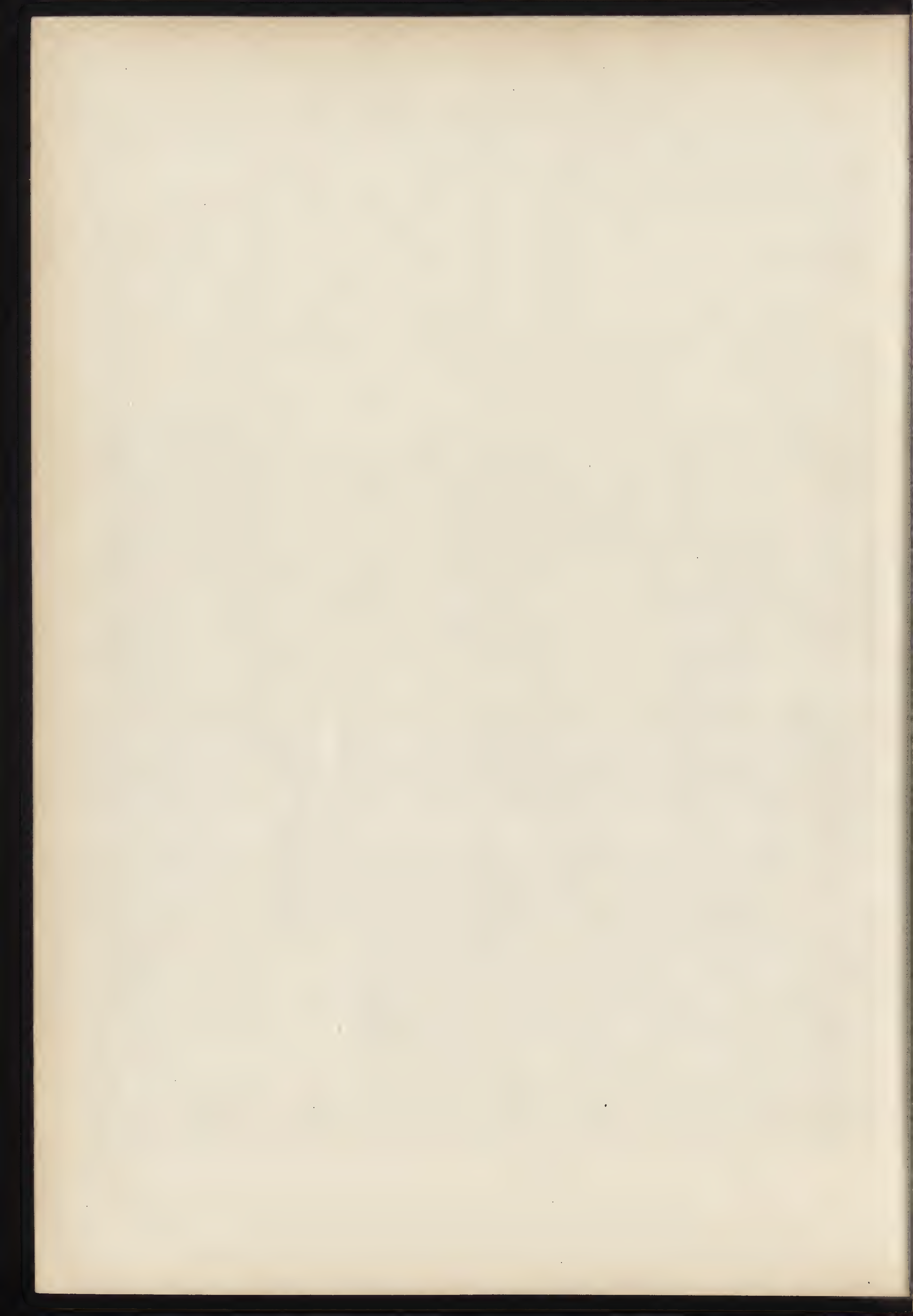
Unsere Darstellung der künstlerischen Entwickelung des Meisters von St. Severin nimmt ihren Ausgang von den oben eruirten Daten 1511, 1513 u. 1515 und scheidet zunächst eine frühe Schaffensperiode des Malers von jener späteren, in welcher der Einflufs des Quinten Massys zuerst deutlich hervortritt, sich dann allmählich etwas verflüchtet, um auch anderen Einwirkungen Geltung und Raum zu lassen.

Da die eigenartige Formensprache sich im Allgemeinen behauptet und bei ihrer inneren fortschreitenden Entwickelung zu malerischer Freiheit sich nur zu einigen Konzessionen an den herrschenden Geschmack versteht, so können wir annehmen, dafs der Künstler schon ein reifer, selbständiger Charakter war, als er den übermächtigen Einflufs des Genies erfuhr und





Meister von St. Severin: Ecce homo mit St. Ursula und den Stiftern.



namentlich sein fein entwickelter Farbensinn in neue Bahnen geleitet wurde. Die Lehrjahre werden also wohl noch dem XV. Jahrh. angehören. In welche Zeit seine bedeutenden frühen Leistungen anzusetzen sind, dafür haben wir in einigen Glasgemälden, die vielleicht nach seinen Entwürfen entstanden, nur noch schwachen Anhalt. In der andern Technik ist die Handschrift des Meisters durch härtere, kräftigere Konturen verändert, Modellirung und Farbenwirkung wurden so wesentlich beeinträchtigt, dafs es fast gewagt erscheint, ein bestimmtes Urtheil abzugeben. Jedoch glaube ich dem Meister von St. Severin aufser den von Dr. L. Scheibler namhaft gemachten Glasgemälden[13]) (darunter eines 1505 datirt) vor allem noch das prachtvolle Fenster mit der Madonna, St. Laurentius, dem Stifter, Passionsszenen und dem Gerichte im nördlichen Seitenschiff des Domes zuweisen zu dürfen. Diese Glasgemälde entstanden aber im Anfange des XVI. Jahrh. (datirt 1507 u. 1509), und es ergäbe sich dann für das grofse jüngste Gericht, welches aus der Sammlung Weyer in das Köln. Museum Nr. 184 kam, etwa eine Entstehungszeit um das Jahr 1505. Das Werk steht noch vollständig auf der Grundlage des älteren kölnischen Stils. Die Gewänder, in vollen ungebrochenen Farben, fallen in grofsartigem, eckigem Faltenwurf, den Hintergrund füllt eine kräftig grüne Landschaft.

Weiteren Fortschritt erweist ein Altar, von dem sich drei Tafeln mit der Himmelfahrt Mariä (Augsburger Gallerie), dem Gebet Christi in Gethsemane und der Beweinung (Münch. Pinakothek Nr. 41 und 42)[14]) erhalten haben. Die Darstellungen der Bekehrung Pauli und der Bufse des hl. Hieronymus (Köln. Museum Nr. 258/59) dokumentiren sodann den unmittelbaren Einflufs des Quinten Massys. Zur Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden sind vielleicht die Verkündigung und Anbetung der Könige in Notre-Dame zu Brügge gemalt worden; sie bilden den Uebergang zu Christ. Conreshem's grofser Anbetung der Magier vom Jahre 1513.

Es folgt eine der vornehmsten Schöpfungen des Meisters von St. Severin, die Szene Christus vor Pilatus, mit der Geifselung im Hintergrunde, welche in ihrer weihevollen Stimmung und grofsartig herben Charakteristik sich ganz besonders als Beispiel seines Stils eignet. (Köln. Museum Nr. 250; Holz, h. 1,23, br. 1,02 *m.*) Der Farbenton wird hier licht und kühl. Grün, Graublau und ein kaltes Rosa dominiren. Die Nimben sind als Strahlenkranz gebildet. Im hellen, graurosigen Fleische erscheinen grelle, weifsliche Lichter. Die strichelnde Behandlung geht sorgfältig in die Ausführung aller Details ein. Ungefähr gleichzeitig setzen wir einen umfangreichen Cyklus von Darstellungen aus der Geschichte des hl. Severin im Querschiff der gleichnamigen Kirche. Es sind zum Theil ziemlich rohe Produkte. Doch erfreuen einige feinere Gastmahlbilder durch freiere Anordnung der Figuren und interessirt auch der bescheidene Versuch, in der Vision des Heiligen eine Nachtlandschaft zu schildern.[15])

Am anziehendsten wirken die statuarischen Einzelgestalten des Künstlers. Hier verkörpert er hehren Ernst und innige Frömmigkeit, würdige und liebliche Charaktere. In weicher verschmolzener Ausführung entfaltet er voll sein koloristisches Vermögen und wird nicht müde, in den reichen Goldstoffen der Gewänder, dem priesterlichen Ornat oder den Teppichvorhängen des Grundes, das Granatmuster in mannigfachsten Abwandlungen zu wiederholen. Eine solche Tafel mit der Madonna, St. Augustinus und Sta. Helena gelangte aus der Sammlung Schmitz in die Gallerie zu Schwerin[16]) Nr. 570. Zwei andere hängen in der Sakristei der Severinskirche und enthalten die Figuren: Sta. Apollonia, St. Clemens,[17]) Sta. Helena, St. Stephan. Sie leiten stilistisch über zu dem besprochenen Ecce homo-Bilde von 1515, um welches sich die Madonna mit weiblichen Heiligen (Köln. Museum Nr. 183) und die Legende der hl. Ursula gruppiren.[18])

---

[13]) In dieser Zeitschrift V. Jahrg. Heft 5.

[14]) Lithographie von Strixner.

[15]) Auf Leinwand. Unter den Bildern Porträts und Namen einiger Canonici. Vgl. Scheibler a. a. O. Sp. 139.

[16]) Auf der Rückseite Christus vor Pilatus mit 5 Passionsszenen im Hintergrunde. Kölner Museum Nr. 249, minderwerthige Wiederholung des obengenannten Bildes; nach Dr. L. Scheibler eine Originalarbeit des Meisters.

[17]) Vgl. Schnütgen in dieser Zeitschrift Jahrg. II Sp. 309/10.

[18]) Die zahlreichen Bilder dieser Folge sind auf Leinwand gemalt und werden von gothischen Bogen in röthlicher oder moosgrauer Farbe eingerahmt. Die Porträts und Namen der Stifter (Ynckhuys, Cort etc.) unter den Darstellungen boten keinen Anhalt zu genauerer Datirung. Die Gemälde haben zum Theil gelitten und sind an folgende Stellen zerstreut. Besselich Sammlung Stedemann: 1. Geburt der hl. Ursula; 2. Ge-

Die Gesichter werden nun zierlicher, die Figuren kürzer und anmuthiger. Die Ausführung ist bei dem Cyklus nicht sonderlich fein, aber flott und gewandt. Lebendig charakterisirte Gestalten stehen inmitten lichter, phantastischer Landschaften und veranschaulichen trefflich die wechselreiche Erzählung.

Die grofse Darstellung der Heiligen: Ursula, Bruno, Paulus, Dominikus, Franziskus in St. Severin[19]) verräth nicht blofs in der grofsdrapirten Gewandung den Zug einer neuen Zeit, das Beispiel der Romanisten; an den Pfeilern, welche das Bild seitlich begrenzen, tummeln sich auch nackte Putti, diese fröhlichen Kinder eines fremden Geschmacks.

Die Befähigung des Meisters von St. Severin für das Porträt haben wir in seinen lebendigen Stifterköpfen bereits erkannt und gewürdigt. Das Bildnifs einer Frau in violettem Kleid in der Sammlung Pelzer zu Köln fesselt durch seine glatte Behandlung und den zarten, weichen Fleischton. Das Bildchen scheint der Zeit um 1515 anzugehören.

Zum Schlufs nennen wir noch eine Minature des Künstlers, mit strichelndem Pinsel auf Seide gemalt. Man hat die weiblichen Heiligen in der Sammlung Dormagen früher dem Meister Stephan oder seiner Schule vindiziren wollen.[20]) Wir versetzen das Gemälde in das XVI. Jahrh., verkennen aber hiermit nicht seinen echt kölnischen Charakter.

Die herben Formen des Künstlers, die ungelenke, alterthümliche Steifheit seiner Figuren haben das geschichtliche Bild des Meisters von St. Severin getrübt. Es bedurfte flagranter Beweise, ihm wieder seinen Platz unter den letzten grofsen Vertretern unserer original-kölnischen Malerschule zurückzuerwerben.[21])

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

meinsames Gebet. — Bonn, Prov.-Museum: 1. Ursula und Aetherius nehmen Abschied von den Eltern; 2. Gesandtschaft vor Ursula's Vater; 3. Ankunft in Basel. — Köln, Sammlung Nelles: 1. Taufe der hl. Ursula (weich behandelt und besser erhalten wie die andern Stücke); 2. ihr Vater weiht Ursula am Altare; 3. der Engel erscheint Ursula im Traum (stark restaurirt); 4. Ursula und Gefolge verlassen Köln; 5. Wahl des hl. Cyriakus zum Papste; 6. Rückkehr nach Basel; 7. Reiterkampf (zum Theil übermalt); 8. die Gebeine der Martyrer werden gesammelt und beerdigt (von 2 Bogen umspannt). — London, Kens.-Museum: 1. Martyrium (von 2 Bogen umspannt, besser erhalten). — Paris, Musée Cluny 728/29: 1. Ursula zur Heirath erbeten; 2. Abreise von der Heimath.

[19]) Auf Leinwand. Dr. L. Scheibler a. a. O. Sp. 139.

[20]) Passavant, Kugler, Lübke; vgl. Scheibler »Meister etc.« S. 54. Photogr. Raps-Creifelds.

[21]) Ein Verzeichnifs der Werke des Meisters von St. Severin gab Dr. L. Scheibler »Meister etc.« S. 52 bis 56. Es folgt hier ein kleiner Nachtrag, den ich aus den von dem Autor mir gütigst zugegangenen Notizen zusammenstelle. Augsburg bei Fürst Fugger-Babenhausen: hl. Familie nebst Stifter. Wappen der Familien Turczo und Fugger. Leichtes Holz. Repert. X S. 30. — Berlin, Vorrath der Kgl. Gallerie: Kreuzigung, derb behandelt. — Darmstadt, Gallerie Nr. 258: Krönung Mariä. — Frankfurt, ehemals in der Samml. Münzenberger: Beweinung. — Köln, Museum Nr. 431: Männliches Bildnifs auf rothem Grunde. Bei Herrn Domkapitular Schnütgen: Zwei Szenen der St. Severinslegende. — London, Murray: Bischofsweihe mit zwei Szenen im Hintergrunde. Katalog 1888. — München bei Maler Clemens, ehemals Petri in Godesberg: Salvator und Madonna.

Die neue Dekoration des Domes zu Frauenburg.



Der Frauenburger Dom gehört der Blüthezeit der Baukunst im Ordenslande Preufsen an, dem XIV. Jahrh. Der Chor konnte schon im Jahre 1342 geweiht werden, wie eine noch vorhandene Inschrift besagt; das Haupthaus nebst Vorhalle war 1388 vollendet. Bis in unsere Tage war der Dom im Innern ganz mit Mörtel überzogen und mit glänzend weifser Kalktünche angestrichen, was dem Bau zwar ein sehr lichtes Aussehen verlieh, aber doch dem Charakter des mittelalterlichen Gotteshauses so wenig entsprach, dafs man sich endlich entschlofs, ihm eine stilgerechte Innendekoration zu geben. Maler Bornowski aus Elbing, der schon eine Reihe alter und neuer gothischer Kirchen und Gebäude in Ost- und Westpreufsen dekorirt hat und sich zur Zeit der höchsten Anerkennung sachkundiger Kreise erfreut, wurde mit dieser beneidenswerthen Aufgabe betraut. Naturgemäfs stellte man sich vorerst die Frage: Wie war der Dom im Mittelalter geschmückt? Und daraufhin wurde er einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Es zeigte sich sehr bald, dafs er ehemals auch im Innern als Rohbau behandelt war, und so mufste der Gedanke entstehen, ihm sein ursprüngliches

Aussehen wiederzugeben. Sehr merkwürdig und ansprechend war die westliche Vorhalle dekorativ ausgestattet. Bis zum Anfange des Kreuzgewölbes sind die Wände ohne allen Schmuck, einfacher, nicht einmal besonders sorgfältig gearbeiteter Rohbau. Darüber, in der Lage der Konsolen, zieht sich dann um alle vier Seiten, nur durch die höher aufsteigenden Portalbögen im Westen und Osten unterbrochen, ein reicher Spitzbogenfries, gebildet aus eingemauerten Kalksteinplatten, darunter eine dekorative Inschrift, welche, wie an mehreren anderen preufsischen Ziegelbauten (Thorn, Elbing), aus braungrün glasirten Thonplättchen mit reich gebildeten gothischen Majuskelbuchstaben zusammengesetzt ist. Die Inschrift lautet: *Anno Domini MCCC LXXXVIII conpleta est cum porticu Ecclesia Warmiensis. Amen.* Die Schildbogenfelder sind mit spitzbogigen Thonplättchen bedeckt; die in den vier Ecken auf Konsolen aufsteigenden Gewölbegrate sind wieder in ungewöhnlich reicher Weise durch kleine Stuckfiguren unter Baldachinen ausgestattet, was alles der Wand wie dem Gewölbe ein ganz eigenartiges Ansehen verleiht. „Nimmt man noch hinzu das reich profilirte und detaillirte, aus schwedischem Kalkstein gebildete Portal, welches in das Innere der Kirche führt, so mufs man gestehen, dafs diese kleine Vorhalle von ungewöhnlicher architektonischer Wirkung ist und mit Recht unsere Bewunderung verdient.“[1]) Vor einigen Jahren wurden die Gewölbe, Wände, Friese, Ziegelplättchen, Rippen von ihrer dicken Kalktünche befreit, die unteren Wände bis zum Fries in Rohbau hergestellt. Eine eigentliche Dekoration steht noch aus.

Auch in der nordöstlichen Ecke des Domes zeigen sich wenigstens die Anfänge und Ansätze einer gleichen Dekoration durch in die Wand eingelegte Thonplättchen: derselbe spitzbogige Fries, dieselben mit Spitzbogen verzierten Verkleidungsplättchen. Man möchte hieraus schliefsen, dafs vielleicht ursprünglich die Absicht bestanden habe, alle Wände von dem unter den Fenstern herumlaufenden Fries ab mit Thonplättchen zu bedecken. Allein die eine spitzbogige Form zeigende Verkleidung an einer Stelle der Wand belehrt uns, dafs in diese Ecke einstmals ein Kreuzgewölbe eingespannt war, welches einen kleinen Orgel- und Sängerchor trug, und dafs wohl nur der kapellenartige Raum unter dem Chor in der beschriebenen Weise ausgestattet war.

Der Gedanke und Wunsch, das Innere des Domes in seinem ursprünglichen Rohbau, d. h. in wirklichem, unverhülltem Backsteingefüge, wiederherzustellen, mufste alsbald aufgegeben werden, da das Mauerwerk an vielen Stellen der Wände und Pfeiler, vielleicht um dem Putz mehr Halt und Festigkeit zu geben, förmlich zerhackt war, und eine Ausstemmung der schadhaften Stellen und Erneuerung übermäfsige Arbeit und Kosten verursacht haben würden. So wurde denn der Mörtelanwurf belassen, ausgebessert und für eine farbige Dekoration sorgfältig präparirt. Freilich hätte man auch auf den verputzten Flächen der Pfeiler und Wände durch Malerei einen Rohbau künstlich darstellen können, wie es der als Dekorateur rühmlichst bekannte Kölner Meister Michael Welter bei der Kirche zu Heilsberg (Ermland) gethan hat. Aber gerade die Dekoration jener Kirche mufs als verfehlt beurtheilt werden, vielleicht aber weniger deshalb, weil das Backsteingefüge nur nachgeahmt ist, sondern weil es in viel zu matten und verschwommenen Farben ausgeführt ist und zu wenig plastisch wirkt. Aber auch davon abgesehen kann der höchst reizvolle Wechsel des Tones und die dadurch bewirkte Belebung der Fläche durch Malereien niemals vollends erreicht werden, so sehr man sich auch bemühen mag, durch einen Wechsel der Tönung der einzelnen Steine die natürliche Färbung wiederzugeben. Endlich fiel auch die Erwägung ins Gewicht, dafs die vielen Altäre an den Pfeilern, theils reich vergoldet oder polychromirt, theils in Marmor gearbeitet, sich von den rohen Pfeilern vielleicht weniger gut abheben würden, als von irgend einem neutralen Farbenton. So wurde also für die Pfeiler eine nicht zu dunkle graubraune Farbe mit einer starken Neigung zu Roth gewählt, und diese mufs in der That in Bezug auf die Gesammtwirkung als durchaus passend erachtet werden, sowie auch deshalb, weil dieselbe sehr leicht und natürlich in das Rothbraun der Rippenbündel und profilirten Bogenleibungen überleitet. Denselben Farbenton, nur etwas weniger entschieden und in mannigfachen Abstufungen, mufsten auch die Seitenwände erhalten. Die unteren Theile sind dunkler gefärbt und etwas bräunlicher gehalten und in der mittelalterlich konventionellen Weise quadrirt, um dem Rothbraun der Gewölbe gewissermafsen als Sockel

[1]) Ferd. v. Quast »Denkmale der Baukunst im Ermland« S. 28 und Taf. XVI.

und Basis zu dienen. Die oberen Wandtheile sind heller gefärbt und etwas freundlicher, allerdings auch ein wenig kälter im Ton als der Sockel, um sie in der grofsen Fläche etwas zarter wirken zu lassen.

Wie bei allen Monumentalbauten, so ist besonders auch in den Kirchen das Gewölbe ein höchst bedeutungsvoller Bautheil, von dessen Färbung zum guten Theil die Stimmung des ganzen Innern abhängt. Der Künstler hatte nun für die Gewölbefelder ursprünglich ein schönes Himmelblau, von goldenen Musterungen belebt, in Aussicht genommen und durfte sich von dieser an sich prächtigen Farbe, besonders in Verbindung mit ihrer Komplementärfarbe, dem Rothbraun der Rippen, eine bedeutende Wirkung versprechen, zumal der vielleicht zu prunkvolle Eindruck durch das Braungrau der Wände und des Sockels sehr herabgestimmt worden wäre. Ja, es war wohl gerade mit Rücksicht auf das Blau des Gewölbes für die Pfeiler und Wände der braungraue Lokalton gewählt worden, mit der Berechnung, dafs durch ein Zurschaustellen von Kraft und Eleganz zugleich, sowie durch die innere Zusammengehörigkeit der Farben die Malerei einen harmonischen Eindruck machen und in dem Beschauer ein gewisses Behagen erzeugen müfste. Der Meister durfte sich für die Wahl des Blau an den Gewölben nicht nur auf hervorragende Aesthetiker, sondern auch auf die Geschichte der kirchlichen Malerei, zumal in ihrer besten Periode von Giotto bis Fiesole, berufen, wie auch auf klassische Muster der Kirchendekoration aus neuester Zeit. Schliefslich hat er dann aber auf Wunsch der Bauherren diese Idee aufgegeben und den Gewölbekappen die graugelbliche Farbe des einfachen Kalkmörtels belassen, auch auf jede weitere Dekoration durch symbolisches Pflanzen- oder Linienornament verzichtet, was ja auch bei der Vielheit und Kleinheit der Gewölbefelder als durchaus berechtigt erscheint. In Folge dessen mufsten natürlich die Farbentöne der Pfeiler und Wände etwas umgestimmt werden.

In den vier Ecken des Domes erheben sich achteckige Pfeiler, durchbrechen in ziemlich unorganischer Weise die Eckgewölbe und setzen sich über dem Dache als schmucke Eckthürmchen fort. An diesen Pfeilern traten bei der Restauration eine Anzahl gröfsere und kleinere, durch reiche Profilsteine zierlich eingefafste Nischen und Blenden zum Vorschein. Die Thürme erhielten einen zwischen dem der Pfeiler und Wände in der Mitte liegenden Farbenton, wurden in verschiedenen Mustern quadrirt und an den durch die Architektur angezeigten Stellen durch horizontale Friese und Bänder geschmückt, so dafs diese Eckpfeiler, an sich etwas störende Einbauten, nun in ihrer Form und Ausstattung ein ganz hervorragender Faktor in dem Dekorationssystem geworden sind.

Die Rippen der Sterngewölbe sowie die Profilsteine der Bogenleibungen haben die natürliche Farbe des Backsteines erhalten. Es ist ja gewifs und zahlreiche noch erhaltene Beispiele bestätigen es, dafs die mittelalterlichen Baumeister die Profile der Rippen, wie auch die Arkadenbögen und Pfeilerdienste entweder ganz ungetüncht liefsen, oder doch kräftig färbten, einmal um die bauliche Struktur klar und deutlich hervortreten zu lassen, dann um das Gewölbe auch in der Farbe lebendiger zu gestalten und der Monotonie zu wehren. Dagegen pflegten sie die zwischen den Rippen liegenden Gewölbefelder mit einer dünnen Schicht Kalkmörtel zu überziehen und wohl auch mit ornamentaler oder figürlicher Malerei, meist auf dunklem Grunde (roth, blau, grün), zu schmücken. So zeigen denn auch in dem Frauenburger Dome die Gewölberippen, die Profile der Bogenleibungen, desgl. die Dienste und Konsolen die natürliche Backsteinfarbe, freilich nicht durchweg und überall ein wirkliches Backsteingefüge, sondern vielfach nur die Nachahmung eines solchen in der Farbe. Eine völlige Beseitigung der Tünche und Blofslegung des nackten Steines, an sich das Naturgemäfse und der Nachahmung als einem Scheinwerke vorzuziehen, erschien aus mehrfachen Gründen unthunlich. Einmal war es die Besorgnifs, durch Bearbeitung der Rippen (Abkratzen und Abätzen, etwa mit verdünnter Salzsäure), die Festigkeit des Gefüges selbst zu gefährden; dann waren die Rippen auch nicht mit eigentlichem Mörtel verputzt, sondern nur mit einer Kalktünche überzogen, so dafs die Profilformen noch immer deutlich und plastisch hervortraten; endlich hätte auch dem rein natürlichen Ziegelsteine, weil dessen Färbung durch den Weifskalk alterirt und getrübt worden, immer noch mit Farbe nachgeholfen werden müssen, wenngleich andere Versuche gezeigt haben, dafs allerdings durch Abwaschen mit verdünnter Salzsäure sich die zurückbleibenden Spuren der Tünche in der Regel beseitigen lassen. Auch

die strengsten Puristen gestatten aushilfsweise, an kleineren Stellen und wo Unregelmäfsigkeiten im Mauerwerk die Durchführung des natürlichen Gefüges unmöglich machen, eine Nachahmung des Ziegelgefüges auf Putz.

Die malerische Ausstattung des Kirchengebäudes wird nun noch gehoben und vollendet durch eine reichere Dekoration des Sockels, der Fensterleibungen, der Pfeilerkapitäle in Farben und Gold. Alle Motive des Ornaments, sowohl des Pflanzen- als auch des architektonischen Ornaments, ordnen sich genau dem Charakter des Baues unter und sind deshalb entweder dem Dome selbst, oder aber anderen Bauwerken derselben Zeit und Stilrichtung entnommen, im Uebrigen aber vom Künstler frei komponirt. Die Malerei ist selbstverständlich überall als Flachmalerei mit scharfen Konturen behandelt, so an den Kapitälen, dem Sockel u. s. w. Das Ornament, zumal im Hauptschiff, ist ein sehr mannigfaltiges und bietet eine Fülle von wechselnden und überraschenden Formen, ohne dafs durch diesen Wechsel in der Zeichnung des Ornaments auf den gleichartigen Architekturtheilen, was ja leicht eintreten kann, eine störende Unruhe herbeigeführt wird.

Der Wandsockel ist, wie schon erwähnt, in mittelalterlich konventioneller Weise gequadert, so zwar, dafs auf den Bindepunkten der einzelnen Quaderstriche jedesmal ein Dreipafs eingefügt ist in einer Form, welche sich in der Architektur des Domes öfter wiederholt und dem Bauwerk gewissermafsen charakteristisch ist. Dieser quadrirte Wandsockel wird oben durch einen reichen Spitzbogenfries begrenzt, dessen Zwickeln wohl an 200 vollständig verschiedene Muster zeigen, welche auf einem Grunde von rothem Umbra in Ockerfarben und warmem Blafsgrün gemalt sind, belebt von einer mäfsig bunten Flora. Abgeschlossen wird der Sockel durch eine auf tief grünblauem Grunde gemalte Gürtelborte, deren Muster jedesmal von Dienst zu Dienst in verschiedener Art auftritt. Während der Spitzbogenfries unmittelbar unter der Fensterbrüstung herumläuft, wird das darüber liegende Band durch die Fenstereinschnitte unterbrochen.

Darüber erheben sich nun die Fenster, deren Leibungen auf sammetbraunem Grunde elastische Ornamente mit schmalen, linienartigen Stengeln im Tone der gelben Erde tragen, deren warmgrünes Laub von rothen und blauen Blumen unterbrochen wird. Diese Ornamente haben als Grundform ein durch den Hauptstengel gebildetes, weitschreitiges Zickzack, durch welches hindurch sich die leichteren Stengel in den anmuthigsten Schwingungen winden. Fenster für Fenster weist dem Beschauer immer neue Muster, anderes Laub und andere Blumen, deren Kolorit durch aufgesetzte Goldlichter, welche unter dem Einflusse der Farben gleich echten Steinen funkeln, einen eigenartigen Reiz erhalten. Das ganze Ornament der Fensterleibung ist harmonisch angepafst den überaus brillanten, von Machhausen in Koblenz im Stile des XV. Jahrh. meisterhaft gearbeiteten Figurenfenstern mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Jungfrau.

Die Arkadenbögen über den Pfeilern werden in ihren unteren Flächen durch farbige Ornamente in mannigfachem Wechsel geschmückt. Braune Stengel und dunkelmoosgrünes Weinlaub auf braungrauem Mörtelgrunde, wodurch sich blafsrothe Bänder in verschiedenen geometrischen Formen ziehen, beleben die Bogenleibungen, welche mit ihren sie einfassenden, durch herrliche blaue Muster und Gold gezierten und kräftig schwarz und violettbraun konturirten Rundstäben einen ganz hervorragenden Schmuck des Domes bilden.

Die Kapitäle endlich entlehnen die Motive ihres Schmuckes fast ausschliefslich der Architektur des Domes. Den Tenor der Zeichnung bildet hier immer eine 1 *cm* breite Goldlinie, gefafst von tiefschwarzer Kontur. Grünblaue, braune und rothe Spitzbogennischen, Drei- und Vierpässe, Kleeblattbögen und dergl. bilden in der mannigfaltigsten Weise Rosetten, Arkaden, Gallerien und Gehänge — kurz die Kapitäle sind reich und wirkungsvoll, vielleicht zu breit für den nicht sehr hohen Pfeiler.

Die Gewölberippen sind auf ihren Kanten mit einer Goldlinie, an den Kreuzungspunkten, besonders im Scheitel der Gewölbe, reicher in Farbe und Gold dekorirt. An dieser Stelle kommt in der That das Gold wegen der günstigen Beleuchtung zur vollen Geltung.

Noch ist des Triumphbogens zwischen Chor und Kirche zu gedenken. Die unteren Theile sowie weiter nach oben die Profilsteine der Kanten zeigen theils die Naturfarbe der freigelegten Ziegel, theils sind sie ziegelartig bemalt; auf der Innenfläche des Bogens sieht man wieder eine überaus reiche Ausstattung in Farben und Gold. Zu unterst ein reicher Teppich, darüber Nischen mit Goldgrund, oben gedeckt von doppelter Wim-

pergstellung, Krabben und Kreuzblumen. Zuoberst wechseln immer je ein blaues und ein rothes Feld. Die rothen Felder haben goldene Kreuze, die blauen Symbole aus der lauretanischen Litanei, welche letzteren mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausgeführt sind.

Die Architektur des Chores zeigt eine, wenn auch nur im Detail auffallende, reichere und sorgfältigere Behandlung als das Haupthaus. Die Gewölberippen setzen auf vielgegliederten Wandpfeilern, deren Kapitäle (aus Stuck) mit sehr edel gebildetem Blattwerk geschmückt sind, wie auf Diensten an; die Gewölbe selbst sind höher, elastischer und lebendiger. So mufste naturgemäfs auch die Dekoration dieses bevorzugten Bautheiles reicher ausfallen, selbstverständlich unter Wahrung der dem Ganzen eigenthümlichen Farbenstimmung. Nach dem Altare hin, links und rechts, nur unterbrochen durch die Chorstühle uud den Bischofsstuhl, zieht sich ein prächtiger Wandteppich, ein Ersatz für die früher vorhandene, aber arg verschlissene Wandbekleidung mit rothen Damastvorhängen. Er ist in gothischen Motiven durchaus frei und originell entworfen. Die Grundfarbe ist ein kräftiges Ziegelroth. Die Musterung ist durchsetzt von symbolischen Thiergestalten, springenden Löwen, als Symbol Christi, des Löwen vom Stamme Juda, des Einhornes u. a. Ein zierliches, fein gegliedertes Pflanzenornament durchwebt das ganze Muster, und zwischenhindurch schwingen sich elastische Bänder mit Psalmentexten in goldenen Buchstaben, welche Bezug haben auf die Bedeutung und Heiligkeit der in dem Chor gefeierten Geheimnisse und Kulthandlungen. Als obere Borte dient ein streng stilisirtes Weinrankenornament, in einer Länge von 40 *m* vollständig frei gezeichnet, und weiter oben sprofst als Lösung nach der glatten Wandfläche zu eine Bekrönung mit Anklängen an das Teppichmuster unten. Die Dienste, welche hier schon auf dem Boden ansetzen, sind ähnlich wie die Dienste in den Seitenschiffen behandelt, aber etwas reicher durch Gold und Pflanzenornament dekorirt. Die aus den Diensten emporsteigenden Rippenbündel, in der Kirche in Ziegelton belassen, sind hier farbig reich verziert. Die Gewölbekappen zeigen in ihren Ansätzen symbolisches, streng stilisirtes Ornament (Distel, Passionsblume, Rose, Lilie, Weinranke, Palme, Lorbeer). Hinter diesem schwer und deutlich gemalten Ornament schwingen sich dann in edlen Linien leichte Goldverzierungen empor, in der Zeichnung immer mit Anklängen an das darunter liegende symbolische Ornament. Von den Schlufssteinen des Gewölbes hingen von altersher eine päpstliche Tiara und mehrere Kardinalshüte herab, eine Erinnerung an den von dem ermländischen Bischofsstuhl auf die *Cathedra Petri* erhobenen Pius II. und die ermländischen Kardinäle. Sie sind an ihren alten Stellen belassen worden. Die Fenster des Chores sind mit den Machhausen'schen des Hauptbaues leider in nichts zu vergleichen. Durch ein Uebermafs von grellem Gelb beleidigen sie geradezu das Auge; sie werden mit der Zeit wohl auch weichen müssen. Von den vier Fenstern der Südseite sind durch die später angebaute polnische Kapelle zwei bis zur Hälfte verdeckt, das Hauptfenster in der Ostwand durch einen kolossalen Altarbau, so dafs der Chor zu wenig beleuchtet ist. An der nördlichen Wand sind zwei breite und hohe Blenden, mit besonderen Profilsteinen eingefafst. Diese nun sind durch einen Baumstamm ornamentirt, durch dessen Zweige sich ein Spruchband windet mit dem Text Habak. III, 18 bis 19: „Ich werde mit dem Herrn mich freuen und frohlocken in Gott, meinem Heilande", welcher so schön hinweist auf die Bedeutung des Chores als Ortes des Psalmengesanges. Friedliche Vöglein leben im Schatten der Kirche, nehmen von ihr Nahrung und suchen Schutz gegen den Drachen, die alte Schlange. Die zweite, östliche Fensterblende wird durch eine mächtig emporwachsende Lilie geziert, rings umgeben von Dornen und Disteln, durch deren stilisirte Rankengeflechte sich wieder Spruchbänder winden mit der Inschrift Kant. II, 1 und 2: *Ego flos campi et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias.*

Von Dekoration der Wandflächen des Chores konnte im Uebrigen nicht viel die Rede sein, da die kolossalen Chorstühle, eine sehr tüchtige Arbeit des vorigen Jahrhunderts, die Wände bis zur halben Höhe und zum Theil auch noch die Fenster verdecken. Man hat sich nicht dazu entschliefsen können, die Chorstühle zu entfernen und durch andere, nach dem Muster der alten, die in Trümmern noch vorhanden sind, gearbeitete zu ersetzen, ebensowenig, den in seiner Art kostbaren Hochaltar zu beseitigen, obschon der ursprüngliche aus dem Jahre 1504, ein mächtiger und ausgezeichnet gearbeiteter Flügelaltar, der bis zum Anfange des XVII. Jahrh. die öst-

liche Chorwand schmückte, noch aufbewahrt wird. Vielleicht wird man es einmal machen wie die Eichstätter, welche ihren ebenfalls kostbaren Hochaltar einer anderen Kirche, für die er in seinem Stil besser pafste, überwiesen und dafür einen neuen, stilgerechten Altar herstellen liefsen.

Und nun der Gesammteindruck? Die meisten Besucher des Domes finden die Dekoration vortrefflich, ja brillant und können sie nicht genug rühmen. Das ist durchweg die *vox populi.* Auch Kenner und Leute von Fach, Architekten wie Maler, haben mit Bezeugung ihrer Befriedigung nicht zurückgehalten, einige allerdings mit gewissen Einschränkungen. Manchen gefällt die Behandlung der Pfeiler, Anderen die des Bogenfrieses und des darüber laufenden, durch die Fenster unterbrochenen Bandes nicht. Die Kapitäle der Pfeiler erscheinen Einigen zu breit und zu reich. Und damit dürften wirkliche Schattenseiten der Dekoration richtig bezeichnet sein. Eines fällt allen auf, dafs nämlich der Dom jetzt ungleich niedriger zu sein scheint, als mit seiner früheren weifsen Tünche. Ueber die Gründe dieser Erscheinung wird hin und her gestritten. Es mag wohl daher kommen, dafs die durch Farbe und Gold kräftig hervorgehobenen Strukturtheile des Gewölbes uns dieses selbst näher bringen. Viele stofsen sich auch an einer Ueberfülle, wie sie sagen, von Gold an den Pfeilern, Kapitälen, Friesen, Rippen. Sie meinen, hierdurch sowie auch durch die ganze Farbenstimmung habe das Innere des Domes ein gewisses modernes Aussehen erhalten, welches mit dem schlichten, ernsten Charakter des ganzen Baues unvortheilhaft kontrastire. Man kann in der That zugeben, dafs durch eine sparsamere Verwendung von Gold und Farben der Dom an Ernst und Strenge gewonnen haben würde. Aber würde dann nicht die Dekoration vielleicht den Eindruck der Kälte, Härte, frostiger Stimmung gemacht haben? Die Vertreter der Strenge in der kirchlichen Malerei theilen diese Befürchtung nicht. Wenn man so die verschiedenen Urtheile, wie sie selbst von Sachverständigen ausgesprochen werden, anhört und sich vergegenwärtigt, denkt man unwillkürlich: *Quot capita, tot sensus.* Ja, es giebt eben ganz feste, unbestrittene Dekorationsprinzipien für mittelalterliche Backsteinbauten noch nicht. Haben wir auch erfreuliche Fortschritte gemacht, es ist doch noch Alles in Flufs und Bewegung, eine Klärung gewifs noch in weiter Ferne. Bei den nicht sehr zahlreichen Ueberresten mittelalterlicher Dekorationen ist es sehr schwer, sich ein klares Bild von dem Aussehen des Innern solcher Kirchen, zumal im Zustande ihrer ersten, von dem Zahne der Zeit noch nicht berührten malerischen Ausstattung zu machen. Und würde wohl dieses Bild dem anders gerichteten, sagen wir irregeleiteten, modernen Geschmacke zusagen? Es giebt Viele, die es für keinen Fehler halten, unter Wahrung der alten Prinzipien, die mittelalterliche Dekorationsweise dem modernen Empfinden in etwa näher zu bringen. Wie auch immer, soviel dürfte feststehen, mit blofs ornamentaler Ausschmückung wird man die Wirkung der mittelalterlichen Dekorationsweise nicht erreichen. Das Mittelalter liebte figürliche Darstellungen, besonders an den Wänden, Heilige, die dem Altare zuschreiten, oder den Beschauer feierlich-ernst anblicken, Szenen aus der hl. Geschichte, wo möglich selbst auf den Gewölbefeldern. Aber solche anzubringen, verursacht heutzutage für die meisten Kirchen geradezu unerschwingliche Kosten, so dafs man darauf verzichten mufs, während im Mittelalter selbst ärmliche Dorfkirchen sich den Luxus von Wandmalereien erlauben durften.[2]) Es waren ja freilich nicht immer grofse Kunstwerke, vielmehr meistens nur handwerksmäfsig, aber doch mit der jenen Meistern eigenen Routine nach den Traditionen ihrer Kunst ausgeführt, und erfüllten ihren Zweck der Ausschmückung der Kirche und der Erbauung der Gläubigen vollauf. (Vgl. meine Mittheilung über die Wandmalereien in einer ostpreufsischen Dorfkirche, Heft 8, Sp. 257 bis 259.)

Braunsberg. Fr. Dittrich.

[2]) [Uebrigens bilden auch rein ornamentale Malereien eine recht passende und dankbare Belebung der Flächen, mögen sie in Ranken- und Blattwerk, in geometrischen Musterungen oder in architektonischen Motiven bestehen. Aus allen Stilepochen des Mittelalters sind solche Vorbilder erhalten. Die Kunstjünger wissen aber den stilistischen Formen und eigenartigen Farbentönen derselben keinen Geschmack abzugewinnen und inspiriren sich lieber an deren verwässerten und naturalisirten Nachbildungen der Neuzeit, die dann ein Hohn werden auf die einfachen und strengen Formen des Bauwerks. Aber auch die figürlichen Darstellungen würden nicht mehr so unerschwinglich sein, wenn die Kirchenmaler durch unausgesetztes Studium und Kopiren der alten Darstellungen wieder lernen würden, die Figuren hinzuschreiben. D. H.]

Die Thürme der St. Martinskirche zu Kassel.

Mit Abbildung.



it der feierlichen Wiedereröffnung der St. Martinskirche zu Kassel am 16. Okt. d. J., gelangte die Restauration des Gotteshauses im Innern sowohl wie im Aeufsern zum Abschlufs. Die kirchliche Feier galt auch der Vollendung des um 1350 unter Landgraf Heinrich dem Eisernen gegründeten Domes des St. Martinsstiftes.

Der im Aeufsern schlicht gehaltene, im Innern aber reich gegliederte Bau, eine dreischiffige Hallenkirche, kam Anfangs des XV. Jahrh. bis auf die beiden, nur bis zum Hauptgesims der Kirche gediehenen, westlichen Thürme zur Vollendung. Der Weiterbau des südlichen Thurmes fiel in die Mitte des XV. Jahrh., wurde aber schon nach Aufführung zweier Stockwerke und Bekrönung derselben durch ein weit ausladendes Galleriegesims aus Mangel an Mitteln wieder eingestellt. Erst hundert Jahre später, zur Zeit Philipp's des Grofsmüthigen, nahm man die Bauthätigkeit wieder auf, um wenigstens den schon bis zu einer beträchtlichen Höhe gediehenen Unterbau dieses Thurmes, wenn auch nur nothdürftig, zum Abschlufs zu bringen. Der Renaissanceaufbau mit seinem stumpfen geschweiften Dache, durch Jahrhunderte ein Merkmal für das Kasseler Stadtbild, wurde vor zwei Jahren abgetragen, nachdem man den Aufbau des nördlichen Thurmes vollendet hatte. Herr Superintendent Kröner hat die Restauration der Kirche, in erster Linie den Aufbau der Thürme, in Anregung gebracht und in seiner Eigenschaft als Vorstand des Baukomites mit Energie gefördert und zu Ende geführt. Im Jahre 1883 ertheilte das Baukomite mir den Auftrag, Plan und Kostenanschlag für den Aufbau der Thürme anzufertigen. Weitgehende Sammlungen und hauptsächlich eine vom Staat genehmigte Lotterie erbrachten die nach dem Bauanschlag für diese Arbeiten erforderliche Summe von 270000 Mk. Die höhere Genehmigung des Baues wurde verzögert, weil der damalige Konservator der Kunstdenkmäler Herr von Dehn-Rotfelser, die Weiterführung der quadratischen Grundform über der ersten Gallerie, das Wesentliche meines Planes, für unzulässig erklärte. Nachdem ich meine Lösung nochmals eingehend motivirt hatte, legte der Kultusminister die Frage, ob die Grundform des Aufbaues ein Quadrat, oder, wie ein von Herrn von Dehn bearbeiteter und ebenfalls eingereichter Plan zeigte, ein reguläres Achteck sein müsse, der Akademie des Bauwesens zur Entscheidung vor. Das Urtheil fiel in den wesentlichen Punkten zu meinen Gunsten aus.

Nach meinem Gefühle konnte über dem bis zu einer bedeutenden Höhe gediehenen mittelalterlichen Unterbau des südlichen Thurmes ein jäher Wechsel der Grundform nicht vorgenommen werden. Gleichwie die ganze Höhe des Thurmes bei gegebenen Dimensionen der Grundform nicht über ein gewisses Mafs hinausgehen darf, war auch für die Höhenentwickelung der neuen Stockwerke ein fast genau bestimmtes Mafs schon gegeben, welches aber nicht ausreichte, um eine Eckfialenentwickelung, ähnlich wie an den Kölner Domthürmen, genügend schlank ausspielen zu lassen, zumal eine direkte vertikale Verbindung des neuen Theiles mit dem alten wegen des Fehlens der Pfeilervorlagen an der betreffenden Stelle unmöglich war. Um eine harmonische Verbindung der neuen Formen mit dem bestehenden alten Thurmtheile zu erreichen, schien es mir rathsam, die im alten Theile vorherrschende Linienführung auch in dem neuen Theile weiter klingen zu lassen. Unter der Beibehaltung des quadratischen Grundrisses sollen die leicht und durchbrochen gehaltenen Eckparthien den Uebergang zur Grundform des Helmes, zum regulären Achteck, vermitteln. Die Wiederkehr der ununterbrochen durchgeführten Horizontalen ist durch Anlage der zweiten Gallerie bewirkt. Nachdem im Herbst vorigen Jahres die Thürme vollendet, auf dem nördlichen Thurm über dem reich verzierten Kreuz das alte Wahrzeichen von Kassel, das „Glöckchen über dem Thurm" und auf dem südlichen, zuletzt vollendeten Thurm der Hahn aufgesetzt war, erübrigte noch die Restauration und Ergänzung des zwischen den Thürmen befindlichen Westportals nebst darüberliegendem Fenster und Giebel, welcher Bautheil wegen des ungleichen Setzens der beiden Thürme sehr beschädigt war. Heute sind ebenfalls nach den Entwürfen des Unterzeichneten sowohl diese Arbeiten als auch die stilgerechte Ergänzung des Nordportals, ferner die Bemalung des Innern und die reiche Verglasung sämmtlicher Fenster vollendet.

Kassel. Hugo Schneider.



Die Thürme der St. Martinskirche zu Kassel.

Bücherschau.

Jerg Ratgeb's Wandmalereien in dem Karmeliterkloster zu Frankfurt a. M. und sein Altarwerk in der Stiftskirche zu Herrenberg von Otto Donner- von Richter. 17 Lichtdrucktafeln und ein Textheft. Frankfurt a. M. 1892, Verlag von Heinrich Keller.

Es handelt sich hier um einen in dem Kreuzgang und Refektorium des ehemaligen Frankfurter Karmeliterklosters befindlichen Cyklus von Wandgemälden aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrh., dem aus dieser Periode in Deutschland in Bezug auf Umfang und ikonographische wie künstlerische Bedeutung kein anderer an die Seite gestellt werden kann, um einen Cyklus, der längst bekannt, aber niemals veröffentlicht ist, der im Laufe der Zeit vielfach beschädigt, in seinen wesentlichsten Theilen dennoch kenntlich geblieben war. Von diesem merkwürdigen Cyklus legt der Verfasser gute Grofsfolio-Abbildungen vor, erklärt sie dem Inhalte und der Form nach, führt die einzelnen Darstellungen auf ihre Stifter zurück, nimmt ihnen den falschen Nimbus rein fingirter Künstlernamen, um als ganz zweifellosen Urheber derselben urkundlich den Maler Jerg Ratgeb aus Schwäbisch-Gemünd nachzuweisen und damit einen ebenso bedeutenden Meister als neuen Namen in die Kunstgeschichte einzuführen. — Als ein hervorragendes Tafelgemälde desselben Meisters weist er den Flügelaltar von Herrenberg nach, dem er zwei Folio-Abbildungen und mehrere Text-Illustrationen widmet. Auf schwierigen und verschlungenen Wegen ist es dem Verfasser gelungen, alle diese Nachweise zu bringen und mit steigendem Interesse folgt ihm der Leser auf diesen ungemein instruktiven Pfaden, wie er sich auch gern belehren läfst über den aufsergewöhnlich reichen und tiefsinnigen Bilderkreis, wie über den neuentdeckten Maler und seine Stellung in der Kunstgeschichte.

Derselbe Verlag versendet soeben:

Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit. Chorgestühle, Kanzeln, Lettner und andere Gegenstände kirchlicher Einrichtung. Herausgegeben von Arthur Pabst.

So grofs das praktische Bedürfnifs nach guten Vorlagen für romanische und gothische Kirchenmöbel ist, so schwer hält es, dasselbe zu befriedigen. Aus der romanischen Periode haben solche sich nur in sehr geringer Zahl erhalten und diese eignen sich zumeist nicht recht für die Reproduktion. Die gothische Epoche aber, die das Möbel, zumal das aus Holz konstruirte, in viel stärkerem Mafse pflegte, hat uns zwar einen reichen Schatz von solchen zurückgelassen, aber abgesehen davon, dafs die meisten für die Nachbildung zu prächtig und zu komplizirt sind, fehlen unter ihnen gerade diejenigen, die (aufser den von dem vorliegenden Werke nicht berücksichtigten Altären) heutzutage am meisten begehrt werden: Knie-, Sitz- und Kommunionbänke, Beichtstühle (auch Orgelkasten und Windfänge), während die am wenigsten zur Verwendung kommenden wie Lettner, Chorstühle, Sedilien, Reliquienschränke in grofser Menge vorhanden sind. Dennoch ist die Veröffentlichung der praktisch verwendbarsten Stücke des bezüglichen Inventars eine sehr verdienstvolle Arbeit, nicht nur für die Wissenschaft, sondern noch mehr für die Praxis. Auch wenn sie nicht in ihrer Totalität benutzbar sind, was doch nicht gerade die Regel ist, bieten sie in ihren einzelnen Theilen vortreffliche Bausteine, sagen wir lieber Motive, aus denen der hinreichend vorgebildete Kunsthandwerker etwas Korrektes und Einheitliches zu bilden vermag. Nur auf diesem Wege haben die tüchtigsten Meister unserer Tage ihre Kunstfertigkeit erworben und auch die besten Kirchenmöbel, welche die neueste Zeit im alten Stil hervorgebracht hat, zeigen auf's deutlichste diese Einflüsse. Dafs einzelne dieser neuen Arbeiten, speziell die Kommunionbank, Kanzel und Beichtstühle von Mengelberg, in die vorliegende Sammlung, deren dreifsig Grofs-folio-Tafeln ausnahmslos vorzügliche Lichtdrucke sind, aufgenommen wurden, ist ganz in der Ordnung. — Zu den interessantesten und schönsten derselben zählen Nr. 2 mit dem frühgothischen Levitensitz in St. Johann zu Osnabrück, Nr. 7 mit dem Holzlettner im Dom zu Lübeck, Nr. 10 mit der Flügelorgel zu Kidrich, Nr. 16 und 17 mit den rein ornamentalen Wandfüllungen zu Stralsund, Nr. 24 mit der Orgel in der St. Marienkirche zu Dortmund, Nr. 27 mit dem Baldachin in der St. Marienkirche zu Halberstadt, Nr. 28 mit dem Chorgestühlbogen in Kloster Kappel. Sehr lehrreich ist die Auswahl steinerner und bronzener Taufbrunnen, wie steinerner Kanzeln, neben denen die Vorführung der einen oder anderen spätgothischen Holzkanzel sich sehr empfohlen haben würde. Dem „Verzeichnifs der Tafeln" könnte die gar knappe Fassung eher nachgesehen werden, wenn ihm eine Einleitung voranginge mit einer kurzen Uebersicht über die Entwicklung der gothischen Kirchenmöbel. An praktischer Brauckbarkeit kommt übrigens diese Mustersammlung allen Anforderungen entgegen.

Für die beiden vorbezeichneten Werke verdient besonderen Dank auch der Verleger. Dieser hat in den letzten Jahren auch das kunstgewerbliche Gebiet sehr erheblich bereichert, indem er aufser dem (zugleich kulturgeschichtlich hochbedeutsamen) Hauptwerke über „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften" noch folgende Prachtwerke des Altmeisters von Hefner-Alteneck sei es als ganz neue Erscheinungen, sei es in neuen Auflagen auf den Markt brachte:

Eisenwerke od. Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. I. Band 84 Kupfertafeln mit Text, II. Band fortgeführt bis zum Jahre 1760, ebenfalls 84 Kupfertafeln mit Text, bei weitem das reichhaltigste Sammelwerk auf diesem Gebiete und für den Kunstschmied ganz unentbehrlich.

Originalzeichnungen deutscher Meister des XVI. Jahrh. zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten. 18 Lichtdrucktafeln und 3 Bogen Text, ausnahmslos Entwürfe zu Rüstungen und Prachtwaffen, welche in der Periode der I. und II. Renaissance von Münchener Künstlern, besonders von Maler Hans Mielich, vorwiegend für französische und spanische Herrscher ausgeführt wurden, die also nicht nur, wie

bislang allgemein angenommen wurde, in Italien und Frankreich, sondern mit Vorliebe in Deutschland ihr Prachtgeräth bestellten.

Ornamente der Holzskulptur von 1450 bis 1820 aus dem königl. bayrischen Nationalmuseum zu München. 40 Lichtdrucktafeln mit Text. Eine chronologisch geordnete Spezialsammlung, welche in sehr scharfen Abbildungen 800 vortreffliche Holzornamente vorführt. Diese bestehen hauptsächlich in Architekturstücken, Bekrönungen, Füllungen, Leisten, Wappenschildchen, Rahmen, Konsolen u. s. w., also gerade in den Gegenständen, die vom Holzbildhauer beständig begehrt werden und ihm daher in guten Modellen zugänglich sein müssen. Ein volles Drittel vertritt den spätgothischen, dermalen für kirchliche Bedürfnisse bevorzugten Stil.

Deutsche Goldschmiedekunst des XVI. Jahrh. 30 Tafeln in reichem Gold- und Farbendruck. Diesen 122 in vollendeter Technik brillant ausgeführten Abbildungen von Kleinodien allerersten Ranges als Anhängern, Armbändern, Halsketten, Fächern, Dolchen, Degen, Pokalen, Schalen, Krügen, Leuchtern, Uhren liegen von ganz hervorragenden Künstlern, vorzugsweise von Mielich angefertigte Miniaturen zu Grunde, die theils als Entwürfe, aber auch als Inventar-Illustrationen des Kleinodienschatzes von Herzog Albrecht I. von Bayern zu betrachten sind. Sowohl einem auf der Münchener Staatsbibliothek erhaltenen Schatzverzeichnisse, wie einer Reihenfolge von Pergamentblättern im Besitze des Verfassers entnommen sind sie beredte Zeugen von der Kunstfertigkeit der bayrischen Miniaturmaler, Goldschmiede und Emailleure, wie von der Prachtliebe der Fürsten in dem zweiten und dritten Viertel des XVI. Jahrh., zugleich glänzende Vorbilder für das mächtig aufstrebende Goldschmiede-Gewerbe unserer Tage.

Neben diesen kunstgewerblichen Bildwerken mögen noch folgende von Direktor Dr. von Essenwein in demselben Verlage herausgegebenen kulturhistorischen Veröffentlichungen hier Erwähnung finden:

Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen National-Museums. Eine Sammlung von Abbildungen hervorragender Werke aus sämmtlichen Gebieten der Kultur. 120 Holzschnitttafeln mit 2 Blatt Text. Die in chronologischer Folge geordneten sehr guten Abbildungen bieten einen vortrefflichen Ueberblick über die Entwickelung der (deutschen) Kunst vom frühesten Mittelalter bis in die Zeit des Barockstiles.

Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des XV. Jahrh. mit vollständigem Text und facsimilirten Abbildungen. Diese merkwürdige, kurz vor Schlufs des XV. Jahrh. entstandene Handschrift giebt in ihrem Text wie in ihren unkolorirten, aber für die Illuminirung bestimmten (zumal sittengeschichtlich ungemein interessanten) Zeichnungen Belehrung über den ganzen Umfang des technischen Wissens und Könnens der damaligen Zeit.

Hans Tirols Holzschnitt, darstellend die Belehnung König Ferdinand's I. mit den österreichischen Erbländern durch Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg am 5. September 1530. Nach dem Original im Besitz der Stadtgemeinde Nürnberg. 18 Tafeln mit 8 Seiten Originaltext und 4 Seiten Vorrede. Die nur in diesem (leider arg mitgenommenen) Exemplare erhaltenen, hier sehr geschickt reproduzirten 18 Tafeln mit diesem grofsartigen Festspiele setzen sich zu einem gewaltigen Holzschnitt zusammen. Das Verständnifs für das merkwürdige Gesammtbild erleichtert der Verfasser durch eine verkleinerte Abbildung, dasjenige der Einzelgruppen durch eingehende Erläuterungen. A.

Die Oeuvres complètes de Mgr. X. Barbier de Montault, deren erste drei Bände in Nr. 6 des laufenden Jahrgangs mit grofser Anerkennung besprochen wurden, sind inzwischen um drei ebenfalls auf Rom bezügliche Bände gewachsen, von denen die beiden ersten Le droit papal, der folgende die Dévotions populaires behandeln. Während der IV. u. V. Band ihre archäologischen Traktate vorwiegend dem kanonistischen Gebiete entnehmen, wie diejenigen über die Mefsstipendien, die kirchlichen Wappen, den privilegirten Altar, die Abzeichen der Kanoniker, die bischöflichen Visitationsreisen, berühren die archäologischen Themate des VI. Bandes zumeist das Feld der praktischen Theologie, bezw. der Liturgik, insoweit sie sich auf die zahlreichen in Rom bestehenden Volksandachten beziehen, welche namentlich den Kultus des allerheiligsten Sakramentes, der Mutter Gottes und der hl. Reliquien betreffen und in einer gewaltigen Reihe von Sanktuarien, Ablässen, Kreuzwegen, sonstigen frommen Uebungen ihren Ausdruck finden. Was der gelehrte Verfasser über dieses und vieles Andere zusammengestellt hat, bezeichnet eine solche Fülle archäologischen Materials, dafs seine Sammlung den Werth eines umfassenden Quellenwerkes und höchst ergiebigen Nachschlagebuches hat.

Im Anschlusse daran mag hier auf ein anderes Werk desselben Verfassers die Aufmerksamkeit hingelenkt werden, welches zuerst im Jahre 1878 unter dem Titel »Traité pratique de la construction de l'ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines avec un appendice sur le Costume ecclésiastique« in zwei Bänden bei Louis Vivès in Paris erschienen und längst in das Italienische und Polnische übersetzt ist. Sein Zweck ist ein durchaus praktischer, nämlich Anleitung zu geben, wie man eine Kirche in korrekter Weise baut, möblirt, verziert. Also nicht so sehr um kunstgeschichtliche und archäologische Unterweisung handelt es sich, als vielmehr um Aufklärung über die in jener Hinsicht erlassenen kirchlichen Vorschriften, bezw. über die durch die Tradition sanktionirten Bestimmungen, für welche die römische Praxis in erster Linie als mafsgebend bezeichnet wird. Der Zweck ist mithin aufserordentlich wichtig und der Verfasser beherrscht in Folge beständiger Studien, zahlloser Reisen und langjährigen Aufenthaltes in Rom dieses Gebiet in solchem Mafse, dafs man seiner Führung ohne jedes Bedenken, ja voll Vertrauen sich überlassen darf. Daraus folgt noch nicht, dafs man allen seinen Uniformirungsvorschlägen beizupflichten braucht. Die kirchliche Kunst hat gerade in denjenigen Ländern, in denen sie zur höchsten Blüthe gediehen ist, in Bezug auf manche Einrichtungen des Gotteshauses eigenthümliche Formen hervorgebracht, die von ebenso tiefer Auffassung, als erhabenem Schönheitssinn Zeugnifs ablegen und, weil nicht in direktem Widerspruche stehend mit strengen

liturgischen Vorschriften, eine Berechtigung haben, welche durch ihre blofse Abweichung von der römischen Praxis nicht ohne Weiteres zu entkräften ist. — Wenn der Titel unseres Buches sich auf den Bau, die Möblirung und Verzierung der Kirchen bezieht, so ist dessen ungemein reicher Inhalt damit durchaus nicht erschöpft, denn die 14 Abtheilungen, in welche es zerfällt, behandeln aufserdem die Beleuchtung, die hl. Gefäfse, das ganze Kulturgeräth, den Kreuzweg, die Anbauten, die Pontifikalien, die Priestergewänder, die Leichenfeierlichkeiten, die Devotionsgegenstände und noch vieles Andere. Wer über hierauf bezügliche Fragen Belehrung sucht — welcher Priester bedürfte sie nicht? — wird nicht leicht einen vielseitigeren und zuverlässigeren Rathgeber finden, als dieses Buch, welches leider in Deutschland nicht seines Gleichen hat. H.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrh. Beschrieben und aufgenommen im Auftrage des Kgl. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. I. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, bearbeitet von Gustav von Bezold und Dr. Berthold Riehl. Mit einem Atlas von 150 bis 170 Lichtdruck- und Photogravüren-Tafeln. Lieferung I. München 1892, Verlag von Jos. Albert.

Dem Beispiele anderer Staaten folgend, hat das bayrische Ministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten schon im Jahre 1887 beschlossen, alle im öffentlichen Besitze befindlichen Kunstdenkmäler des Königreichs inventarisiren, d. h. beschreiben und die merkwürdigsten derselben abbilden zu lassen. Eine Kommission längstbewährter Fachmänner stellte sofort die dafür leitenden Gesichtspunkte fest, die darin gipfeln, dafs die den dermaligen Bestand an Kunstdenkmälern im Königreich Bayern vom Anfang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrh. umfassende Publikation ein kunstgeschichtliches Quellenwerk nach der gegenständlichen, nicht nach der urkundlichen literarischen Seite hin sein und Anzahl wie Mafsstab der Abbildungen so grofs genommen werden soll, dafs für die letzteren ein besonderer Atlas sich empfehle. Die praktischen Interessen beherrschen also diese Veröffentlichung und dazu mag es nicht an wichtigen Gründen fehlen, obwohl die norddeutschen Denkmäler-Statistiken durchweg etwas anderen Grundsätzen folgen. Was die Einleitung sonst noch an allgemeinen Unterweisungen, zumal über die Entwickelung der Hauptkunstzweige in Bayern enthält, ist sehr lehrreich und für das Studium des Werkes von grofser Wichtigkeit. — Im Uebrigen beschäftigt sich die I. Lieferung mit der Stadt Ingolstadt, von deren politischer und kunstgeschichtlicher Vergangenheit sie zunächst eine recht klare und präzise Darlegung bietet, um dann die einzelnen Denkmäler, die merkwürdigerweise erst mit der hochgothischen Periode beginnen, genau zu beschreiben, unter besonderer Berücksichtigung der sonst in der Regel etwas vernachlässigten Ikonographie. Neben der Frauenkirche, die das bedeutendste Bauwerk Oberbayerns aus der gothischen Epoche ist, kommen besonders die zahlreichen und charakteristischen Grabdenkmäler zur Geltung, in etwas geringerem Mafse die Holzfiguren und Gemälde. Diese Kategorien sind sämmtlich auch in dem 10 Tafeln umfassenden Bilderatlas vertreten, dessen von Albert gelieferte Lichtdrucke und von Obernetter besorgte Photogravüren den höchsten Anforderungen entsprechen. Der Fortsetzung des Werkes, dessen erster, Oberbayern umfassende Band, 15 Lieferungen mit 670 Tafeln enthalten soll, darf mit dem gröfsten Vertrauen entgegengesehen werden. R.

Der »Glücksrad-Kalender« für 1893, Verlag des katholischen Waisen-Hülfsvereins in Wien, ist wieder recht reich an religiösen Bildern, von denen einige dem † Klein zu danken sind, andere solchen Künstlern, die ihn mit Geschick nachahmen, ohne ihn zu erreichen. Während die Figuren durchweg selbst strengeren Anforderungen genügen, sind die ornamentalen, namentlich aber die architektonischen Parthien stellenweise etwas dürftig. Im Uebrigen vereinigen sich Wort und Bild zu einem lehrreichen und erbaulichen Ensemble. G.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M. Gladbach hat die recht gefälligen und beliebten Serien seiner kleinen Farbendruckbilder wieder um die zweite »Series Carmelitana« vermehrt, 12 delikat durchgeführte Brustbildchen ohne Umrahmung, und um die zweite »Series Franciscana«, 12 zumeist oval eingefafste und mit zierlichem Rankenwerk umgebene Kniestückbildchen, die an ornamentalem und koloristischem Reichthum alle früheren Leistungen übertreffen. — Von sehr glücklicher, weil ganz einheitlicher Farbenwirkung ist das Weihnachtsbildchen, welches aus der Beuroner Kunstschule hervorgegangen, etwas steif in den Bewegungen und Drapirungen, aber sehr sinnig und lieblich in Auffassung und Ausdruck ist, ein recht erbauliches Andachts bild. — Dem früher (Bd. III Sp. 232) bereits besprochenen, von Commans in Folio ausgeführten Vierzehnnothhelferbild ist nunmehr auch die Illuminirung, die schon ursprünglich vorgesehen war, zu Theil geworden, und diese gereicht ihm sehr zum Vortheil. Das gut gruppirte und gezeichnete Bild macht mit seinen schwarz eingetragenen Schattirungen und feinen Farbenabstufungen, die sich vom Goldgrunde warm abheben, einen ebenso abgerundeten und harmonischen als erhabenen und feierlichen Eindruck. H.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz, dessen Veröffentlichungen hier wiederholt in anerkennender Weise zur Anzeige gebracht wurden, hat die vielverbreiteten sechs Farbendruckbilder der musizirenden Engel von Fiesole auch in Miniaturformat herausgegeben, in welchem sie, den überaus anmuthigen Inhalt eines kleinen Heftes bildend, als ein allerliebstes Festgeschenk erscheinen. Der Vorliebe des Publikums für Engelgestalten kommt derselbe Verlag durch die Reproduktion des von Andrea del Sarto gemalten Tabernakelthürchens entgegen, welches zwei mit dem Cingulum bekleidete sinnige Engel, die auf das Tabernakel bezügliche Schrifttafeln in der Hand halten, in vortrefflicher, durch ihren braunen Ton um so bestechender wirkender Heliogravüre wiedergibt. H.

Abhandlungen.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik.

III. (Schlufs.)

Die Anfänge der Bildhauerschule von Reims.

Mit 6 Abbildungen.

Es giebt in der Isle de France ein weises Sprüchwort: Wer eine vollendet schöne Kathedrale bauen will, der nehme von Chartres die Thürme, von Paris die Fassade, von Amiens das Schiff und von Reims die Skulpturen. Ein kaum übersehbares Heer von Statuen und Statuetten bekleidet die Kathedrale von Reims im Aeufseren und im Inneren: nicht weniger als 2500 Figuren, wohlgezählt, schmücken sie. Die Nachfolgerin der Basilika, in der der erste fränkische König getauft ward, die Krönungskirche der Könige Frankreichs, nimmt auch in der Geschichte der künstlerischen Entwicklung eine königliche Stellung ein. Als in unseren Tagen nach den ersten Restaurationsarbeiten von Arveuf und Viollet-le-Duc im Jahre 1875 die assemblée nationale die Summe von zwei Millionen Franks in hochherzigem Verständnifs zur Restauration des ehrwürdigen Denkmales bewilligt hatte, schien eine Zeit lang durch die Modernisirungssucht des leitenden Architekten Millet der Bau in seinem alten Gewande bedroht. Die Archäologen Frankreichs waren es, die hier einmüthig rettend eingriffen. Nach der geharnischten Erklärung, die ihr Sprecher, Anthyme Saint-Paul im »Bulletin monumental« veröffentlichte, wurde Millet durch einen Mann ersetzt, der weitgehende archäologische Kenntnisse mit grofser technischer Gewandtheit verband, Mr. Ruprich Robert. Die Kathedrale ist seitdem aufs Neue in ihrem alten Glanze entstanden.

Die Erbauung von Notre-Dame zu Reims fällt in die zweite der grofsen Perioden gesteigerter Bauthätigkeit, die wie von Westen nach Osten hinebbende Wellen über ganz Nordfrankreich hinwegflutheten. Die erste füllte die Zeit um die Wende des Jahrtausends und die erste Hälfte des XI. Jahrh. aus. Die Normannen hatten wohl zuerst mit ihrer Baulust eingesetzt: Wilhelm der Eroberer liefs allein 23 Abteien errichten, dazu eine gröfsere Anzahl von Kirchen. Im Poitou gab den Anstofs Wilhelm V., Herzog von Aquitanien, der die Kirche von Maillezais erneuerte, St. Junien und St. Jean d'Angely gründete, den Bau von St. Martial, St. Michel en l'Herm begünstigte. Die Seigneurs von Angoumois und der Saintonge thaten sich nicht weniger hervor; Foulques III. von Anjou gründete die Abteien von Beaulieu, St. Nikolas und Ronceray d'Angers. In der Normandie entstanden die Kathedralen von Bayeux, St. Georges de Bocherville, die Abtei von Jumièges, St. Nikolas, St. Etienne und de la Trinité in Caen, in der Picardie St. Etienne und St. Germer, im Herzen des Landes St. Germain-des-Prés, die Kathedralen von Laon und Meaux[1]). „Je ne sçay point de tems", sagt der alte Mézeray in seiner Geschichte Frankreichs, „où l'on ait plus bâty d'églises et d'abbayes qu'en celui-ci. Il n'y avait pas un seigneur qui ne se picquast de cette gloire, les plus méchans affectaient le titre de fondateur; tandis qu'ils ruinaient des églises d'un côté, ils en rebâtissaient de l'autre, et faisaient de sacrilèges offrandes à Dieu des biens qu'ils avaient ravis au pauvre peuple"[2]).

Die zweite Bauperiode umfafst die Regierungszeit Philipp Augusts und des heil. Ludwig — ein Jahrhundert fast, von 1180 bis 1270. In der Normandie wurden die Kathedralen zu Rouen, Bayeux, Coutances, Séez vollendet, in der Picardie Amiens, Soissons, Beauvais, die Sainte Chapelle von St. Germer, in der Isle de France Notre-Dame und die Sainte Chapelle zu Paris, Notre-Dame zu Mantes, die Kathedrale zu Meaux, weiter südlich die Kathedralen zu Chartres, Orléans, Bourges, Le Mans, Tours, Poitiers, in der Champagne Chalons-sur-Marne, Troyes und — Reims.

---

[1]) Emmanuel Woillez »Mémoire sur les causes auxquelles on doit attribuer le grand nombre de monuments religieux élevés au nord de la Loire«, Mémoires de la société archéologique de la Morinie VIII, 1. — Ders. »Études archéologiques sur les monuments religieux de la Picardie« (St. Omer 1843).

[2]) Mézeray »Histoire de France« II, p. 527.

Der merowingische Bau zu Reims war unter Ludwig dem Frommen durch eine neue Basilika ersetzt worden, deren Fundamente 816 der Erzbischof Ebbo legte. Hinkmar vollendete sie im Jahre 862[3]). Im Jahre 1211 brannte der Bau am 6. Mai nieder[4]). Genau ein Jahr darauf legte Alberich de Humbert, der 54. Bischof von Reims, den Grundstein zu einem Prachtbau. Im Jahre 1215 wurde der Chor geweiht, 1232 das erste Officium darin gefeiert, und am 7. September 1241 war die Kirche soweit vollendet, dafs das Metropolitankapitel davon Besitz ergreifen konnte. Von 1243 bis 1251 ruhte der Bau, 1295 folgte eine neue Unterbrechung, die bis 1372 andauerte. Erst jetzt, am Ende des XIV. Jahrh., begann man mit der Weiterführung der Fassade, von der bis 1295 nur die Portale vollendet gewesen waren, 1381 war sie bis zur ersten Etage gediehen, 1391 bis zur Königsgallerie, erst 1430 wurde sie vollendet.

Die Gliederung der Fassade ist nicht so schwer und machtvoll, wie in Amiens, aber lichtvoller und luftiger[5]). Ihr Charakteristikum ist die grofse Mittelrose, die sie mit Notre-Dame zu Paris theilt und die hoch hinaufgerückte, von schlanken Baldachinen überragte Königsgallerie. Zumal die mit dünnen und zierlichen Stäben versehenen langen

Fig. 1. Apostel vom Nordportal der Kathedrale zu Reims.

3) Die beste Geschichte der Kathedrale von Ch. Cerf »Histoire et description de Notre-Dame de Reims« (Reims 1861) 2 Bde. Von früheren Publikationen zu nennen J. B. F. Géruzez »Description historique et statistique de Reims« (Châlons 1817). — Gilbert »Description de l'église métropolitaine de Reims« (Reims 1817). — Pavillon-Piérard »Description histoir. de Notre-Dame de Reims« (Reims 1823). — D. A. Dérodé-Géruzez »Observ. sur les mon. et les établ. publ. de la ville de Reims« (Reims 1827). — Abbé V. Tourneur »Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims« (Reims 1834). — Dom. Guillaume Marlot »Histoire de la ville, cité et université de Reims« (Reims 1843—46) 4 Bde. — Prosper Tarbé »Trésors des églises de Reims« (Reims 1843.) — J. J. Maquart et Prosper Tarbé »Essais historiques« (Reims 1844). — Bourassé »Les plus belles églises du monde. Notre-Dame de Reims« (Tours 1857). — Ravenez »Recherches sus les orgines des églises de Reims, de Soissons et de Chalons« (Paris 1857). — A. Assier »Les arts et les artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne 1250—1680« (Paris 1876) 2 Bde. — Anthyme Saint-Paul »Le cas de la cathédrale de Reims«, Bulletin monumental (1881) Nr. 7. — Eugène Leblan et H. Jadart »Les monuments historiques de la ville de Reims« (Reims 1882). — Ch. Givelet, H. Jadart, L. Demaison »Reportoire archéologique de l'arrondissement de Reims« (Reims 1885). — Abbé Ch. Cerf »Notes sur la cathédrale de Reims«, Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scient. (1885) Nr. 2. — Ders. »Études sur quelques statues de la cathédrale de Reims« (Reims 1886). — Louis Gonse »L'art gothique« p. 182.

4) Eintragung im Chartular d. Kathedrale: Anno 1211, die festo s. Joannis ante portam Latinam, 6. Maii, ecclesia Remensis fortuito incendio concremata fuit, et eodem die, anno revoluto, fabrica eiusdem ecclesiae incoepta fuit bonae memoriae Alberico archiepiscopo, qui primam lapidem in fundamentis manu propria collocavit (Cerf I, p. 32. — Anquetil »Hist. de Reims« I, p. 346. — Géruzez »Descr. hist. de Reims« I, p. 317. — Povillon »Description« p. 12. — Ueber das Jahr Gallia christiana IX, p. 104).

5) Ansicht der Fassade bei De Laborde »Les monuments de la France« II, pl. 163. — Chapuy et Moret IV, pl. 127. — »Denkmäler der Baukunst, aufgenommen von den Studirenden der Bauakademie« Lief. 11, Bl. 15. — Stich von A. Varin nach J. J. Maquart. — Eine grofse Lichtdruckpublikation über die Kathedrale, in Reims hergestellt, ist nur in wenigen Exemplaren in den Handel gekommen.



Fig. 2. Figuren vom Westportal der Kathedrale zu Reims.

Thurmfenster verleihen schon dem Mittelbau der Thürme sehr im Gegensatz zu Amiens einen leichten Charakter.

Drei Gruppen von Statuen sind am Aufsenbau, abgesehen von den Figuren an der Gallerie und in den Fialen, vor allem zu unterscheiden.

Die älteste plastische Schöpfung findet sich an dem — vermauerten — Nordportal, das schon 1241 vollendet war, das also gleichzeitig mit der Fassade von Amiens und den Seitenportalen von Chartres entstanden sein mufs. Es ist auch das einzige, welches mit der Bildhauerschule der Isle de France direkte Verwandtschaft aufzeigt. Die Gestalt Christi an dem mittleren Steinpfosten ist eine freie Kopie des Beau Dieu von Amiens, sie tritt einen Drachen mit dem nackten Fufse nieder nach den Worten des Psalmisten: *Confregisti capita draconis,* oder Daniels: *Interficiam draconem absque gladio.* Die Figuren im Parvis vor allem fallen ganz aus dem Charakter der Reimser Skulpturen heraus und gehören wohl noch derselben Gruppe von Bildhauern an, die in Amiens und Paris thätig waren. Es sind je drei Apostel, die ursprünglich alle auf kleinen zusammengekauerten Figürchen standen, an ihre Säulen angelehnt — auf der einen Seite (Fig. 1) haben sie jetzt modern profilirte Sockel erhalten, bei denen die enge Stellung der Füfse nicht mehr recht erklärlich ist. Auf der linken Seite stehen St. Bartholomäus, St. Andreas und St. Petrus, auf der rechten St. Paulus, St. Jakobus Major, St. Johannes. Grofse breite Gestalten mit machtvollen ernsthaften Köpfen, die zum Theil eine für die Zeit ganz überraschende Tiefe des Ausdrucks zeigen. Ganz im Gegensatze zu der derben Behandlung von Stirn und Wangen in Amiens ist hier das Oberhaupt mit vollem Verständnifs des Knochenbaues durchgeführt und ausgemeifselt, die von Haaren gänzlich entblöfste grofse und freie Stirn von Paulus ist mit fast modernem Empfinden durchgeführt. Auffällig ist ferner der Faltenwurf. Der lange antikisirende Mantel ist erst wagerecht um den Leib gewickelt und dann heraufgezogen, so dafs eine Fülle von horizontalen Falten und Fältelchen entstehen. Von demselben Meister der dickköpfigen Figuren ist noch eine Heiligenfigur am Chor gearbeitet, an einem der Kontreforts — es ist der einzige Heilige am Chor, der sonst durchweg mit Engelsfiguren besetzt ist, die mit weit ausgebreiteten Flügeln in den kleinen Säulenhallen der Fialen stehen.

Das Tympanon am selben Portal mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes, das wieder in einige Streifen aufgelöst ist, die Figürchen in den Voussures und die Darstellungen der Laster und Tugenden in den seitlichen Wandungen gehören einer zweiten Gruppe von Arbeitern an, von der auch die den vier Pfeilern des Querarmes vortretenden Könige, die Gallerie mit den sieben Propheten und die in dem einfachen auf die Ferne berechneten Faltenwurf künstlerisch höchst bedeutenden Figuren von Adam und Eva zur Seite der Rose herrühren.

Die zweite Gruppe vermittelt noch zwischen der Kunst der Isle de France und der der Champagne. Am südlichen Seitenportal der grofsen dreitheiligen Westfassade finden sich in den Gewänden eine Reihe von Gestalten der Erzväter, die den Erzvätern am Nordportal der Kathedrale von Chartres wiederum nahestehen, mit einem etwas einfacheren Faltenwurf, der an Stelle des wirren Horizontalgefältels gleichmäfsiger herabgleitende senkrechte Falten zeigt, Gestalten mit mächtigen etwas vorgeneigten Häuptern und schmalem Unterkörper.

Die dritte Gruppe von Bildhauern endlich hat die übrigen Theile der Fassade mit ihren Schöpfungen geschmückt. Das ist durchaus Schule der Champagne. Eine unendliche Lieblichkeit ist über alle Figuren ausgegossen. Sie sind nichts weniger als schmächtig und lebensunfähig wie die späteren Decadencearbeiten, nur schlank und zierlich, mit einem weichen welligen gleitenden Linienflufs in jeder Bewegung — das was der Franzose „souple“ nennt.

Man beobachte genau den Aufbau der beiden in Fig. 2 abgebildeten Figuren, die einen Engel und einen Propheten darstellen. Mit welcher Virtuosität — aber ohne irgendwie aufdringlich zu sein — ist bei dem Engel der Kontrapost durchgeführt. Das rechte Spielbein ist etwas zurückgesetzt, wodurch die linke Hüfte hervortritt. Der Oberkörper macht eine leise Wendung, so dafs die rechte Schulter wieder erhöht ist, der Kopf ist auf die linke Schulter geneigt, aber dafür nach rechts gedreht. Was diese Figuren auch sofort von den früheren vom Nordportal scheidet, ist, dafs sie nicht mehr wie jene nur für eine Ansicht gemeifselt sind, sondern beinahe schon als Rundfiguren, um die man auf drei Seiten völlig frei herumgehen kann. Nur der an die Säule angelehnte Rücken ist naturgemäfs noch flach behandelt. Charakteristisch

für die ganze Schule ist der klassisch-schöne Flufs der Gewandung. Das Untergewand fällt fast durchweg ganz frei in grofsen Zügen zu Boden. Alles kleinliche Gefältel, die Motive des Anschnürens, Anklebens wie bei der älteren Gruppe sind aufgegeben — in langen, etwas röhrenförmigen leicht gebrochenen und stark unterarbeiteten Hauptmotiven sinkt das Gewand nieder. Wieder ist hier die Figur des Engels bezeichnend. Von der Mitte des Gürtels ziehen sich drei lange Falten in schönem Schwung nach dem Boden hernieder, nur die eine von ihnen, wie eine starke Cäsur scharf eingeschnitten, die Trennung der Beine andeutend. Die Glieder selbst sind mit keuscher Decenz kaum angedeutet, nur das r. Knie wieder, um das Spielbein deutlich zu markiren, scharf durchmodellirt.

Den Kopftypus, den diese Periode ausgebildet hat, zeigt am besten und reinsten der weibliche Kopf von der Westfassade (Fig. 3). Das Gesicht bildet ein längliches Oval, das mit dem rund und fest modellirten Kinnbuckel abschliefst. Unter den langen geschlitzten schmalen Augen, über die sich von der Nasenwurzel aus schön und regelmäfsig geschwungene Augenbrauen hinziehen, treten die hohen Jochbeine stark hervor. Das leichte liebliche Lächeln, konventionell und förmlich wie bei einer dame d'honneur vom Hofe der Valois, aber noch nicht in der unangenehmen Süfslichkeit des nächsten Jahrhunderts erstarrt, ist durch ein leichtes Heben der Mundwinkel hergestellt. Die feinen Linien, die das reizvolle jugendliche Gesichtchen abschliefsen, werden durch den tief unterarbeiteten einrahmenden Lockenschmuck noch verstärkt. Dafs dieselbe Kunst gleichzeitig auch ganz realistischer Porträtköpfe fähig war, zeigt der Einzelkopf eines älteren glatzköpfigen Mannes, wahrscheinlich eines der Architekten oder Steinmetzen (Fig. 4), mit der breiten gemeinen Nase, dem harten energischen Mund und vor allem den tief in den Höhlen liegenden Augen.



Fig. 3. Weiblicher Kopf vom Westportal.

Der Engel steht am Ende dieser ganzen Gruppe — er vermittelt den Uebergang zu dem Stil des XIV. Jahrh., zu den Engelsfiguren am Chor[6]). Der Prophet neben ihm ist noch ein wenig befangener, in der einzelnen Durchführung auch noch konventioneller. Vor allem Bart und Haar sind noch in die sorgfältig gedrehten Rolllocken gelegt und über der Nasenwurzel zeigt sich noch die für die frühere Gruppe bezeichnende tiefe Einkerbung.

Es sind 22 überlebensgrofse Figuren, die denselben Charakter zeigen. Am Mittelportal steht der Engel der Verkündigung[7]) am höchsten. Im Parvis des Mittelportals sind es die Gruppen der Verkündigung, der Visitatio, dann der Anbetung der hl. drei Könige und der Darstellung im Tempel, am linken nördlichen Seitenportal die ältesten Erzbischöfe und die ersten Märtyrer von Reims, St. Nicaise, St. Remi, St. Célinie, St. Thierry, Jocond, Florent, Ste. Eutropie, St. Maur, St. Apollinaire. Die aus der ganzen Tradition herausfallenden Figuren der Maria und Elisabeth vom Mittelportal sind neuerdings von

[6]) Gonse »L'art gothique« p. 191.

[7]) Gonse p. 7. — »Gazette des Beaux-Arts« 2. pér. XXIII, p. 80.

Dehio mit den Bamberger Skulpturen in enge Verbindung gebracht und als Nachbildungen von klassischen Gewandfiguren — wahrscheinlich von Porträtstatuen — bezeichnet worden[8]).

Die Schule von Reims streckte ihre Fühler weit über die Grenzen der Champagne hinaus, bis nach Flandern auf der einen, Sens auf der anderen Seite. Aber in Reims selbst sind noch zwei Denkmale aufbewahrt, die in engster Verbindung mit den Anfängen der Schultradition stehen. Das eine ist das bekannte Haus der Musikanten — maison des musiciens — in der rue de Tambour Nr. 22. Es stammt noch aus der Zeit von Saint-Louis und wurde zwischen 1240 und 1245 erbaut[9]), ohne Zweifel gehörte es der confrérie des ménétriers de Reims an[10]). Die Tradition will, dafs es für den Dichter Guillaume de Machan errichtet ward. Die Fassaden schmücken fünf spitzbogige Blenden mit den etwas späteren Figuren sitzende Musikanten (Fig. 5), Knaben in anliegender Tracht, die die verschiedensten Instrumente handhaben[11]), ähnlich wie die Jünglinge am Portal der Kirche zu Civray[12]). Es ist das frühește profane Denkmal unserer Schule, dabei eines der jugendlich frischesten und lebendigsten. Und will man den Charakter der etwas handwerksmäfsigen Tradition vor dem Einsetzen der Arbeiten an der Kathedrale klar erkennen, so braucht man nur die hockenden starken ornamental äufserst wirkungsvollen Figürchen im Chor (Fig. 6) und die Figuren vom Portal von Saint-Remi in Reims mit denen der Kathedrale zu vergleichen. Die letzteren sind ähnliche schwerfällige Gestalten, mit eng angeschnürten Gewändern, mit grofsen feierlichen Köpfen, die wiederum den Figuren vom nördlichen Querarm zu Chartres nahestehen, aber noch älter sind als diese. Das Portal wurde schon unter Pierre de Celles in den Jahren 1162 bis 1181 begonnen und kurz nach 1200 vollendet[13]). Erst mit dem Neubau der Kathedrale begann die einheimische Bildhauerschule von Reims ihr Leben.

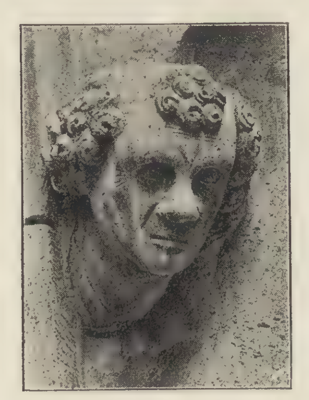


Fig. 4. Kopf eines Steinmetzen aus der Kathedrale.



Fig. 6. Figürchen im Chor von Saint-Remi.



Fig. 5. Geiger von der maison des musiciens.

Die in den steifen und gravitätischen Figuren von Corbeil und Le Mans zuerst im schwerfälligen Andante angestimmte, von feierlichem Ernst erfüllte Melodie klingt in den Skulpturen von Reims im reizvollsten, von reinster Schönheit durchbebten Allegro aus. Der monumentale Stil hatte in Chartres und Amiens seine glänzendste Blüthe erreicht. In Reims wird die lächelnde Lieblichkeit zur gezierten Sentimentalität, und der jugendliche Fiedler an der maison des musiciens geigt schon dem monumentalen Stil sein Sterbelied.

Bonn. Paul Clemen.

8) Dehio in den »Jahrbüchern d. preufs. Kunstsammlungen« XI, S. 194; XII, S. 157 mit guten Abb.

9) Abbé Cerf »Le vieux Reims« (Reims 1875) p. 7. — Eug. Leblan »Les monuments historiques de la ville de Reims« p. 4.

10) Gonse p. 285. Ueber die Besitzer des Hauses vgl. »Archives de la ville« Buffet VI, 149.

11) Feinsinnige Würdigung bei Verdier et Cattois »Architecture civile« I, p. 19. — Abb. »Annales archéologiques« VIII, p. 242, Taf. — Viollet-le-Duc »Dict. rais. du mobilier français« II, p. 269, 322.

12) »Bulletin monumental« X, p. 645.

13) »L'église de Saint-Remi«, Almanach historique de Reims 1753« p. 64. Genaue Beschreibung »Précis historique snr l'église de Saint-Remi«, ebenda 1771, p. 71. Ueber die Abtei D. Vincent im »Almanach historique 1774« p. 71; H. Jadart in den »Mémoires de la société des antiquaires de France« XLV. — Lacatte-Joltrois »Essais historique sur l'église Saint-Remi de Reims« (Reims 1844).

Die Erzthüren und die Fassade von St. Zeno zu Verona.



ielfach besprochen, öfters abgebildet, streng verurtheilt und doch selten eingehend behandelt sind die Basreliefs der Fassade und der Thüren der ehemal. Benediktinerabtei St. Zeno Maggiore in Verona. Und doch verdienen sie eingehende Studien. Freilich haben Giov. Orti Manara (»Dell' antica basilica di S. Zenone maggiore«, Verona 1839) und v. Sacken (»Die Kirche S. Zeno in Verona«, Mittheil. der k. k. Centralkommission, S. 113 Wien 1865) gute Abhandlungen über diese Kirche und ihre Ausstattung verfafst. Cicognara, Seroux d'Agincourt und Chapuy gaben Abbildungen; Kugler, Schnaase und Lübke kurze Kritiken. Trotzdem dürfte eine neue ikonographische und ästhetische Würdigung gerechtfertigt sein. Sind doch ältere Denkmäler des Mittelalters, besonders fernliegende, so schwer in ihrer Gesammtheit und im Zusammenhang der Theile zu deuten, dafs jedes neue eingehende Studium tieferes Verständnifs bietet.

Die Kirche liegt am Ende der Stadt, nicht weit von dem grofsen Damm, welcher sie gegen die Etsch schützt. Schiff und Krypta stammen aus dem XI. und XII. Jahrh., das gothische Chor ist um 1425 erbaut.

I. Die Erzthüren.

Die beiden aus Erz gegossenen Thürflügel von St. Zeno befinden sich im grofsen und einzigen Portal, der Westfassade. Jeder Flügel hat in der Breite drei, in der Höhe acht Bilderreihen, im Ganzen also 24 Basreliefs. Kleinere Platten bilden derartig einen Rand für je eine Seite jedes Thürflügels, dafs nach Schliefsung die beiden Ränder nebeneinander stehen und die Mitte der gesammten Bildfläche ausmachen.

Da die Basreliefs vier verschiedenen Händen entstammten, wollen wir dieselben in der Aufzählung durch *A, B, C, D* unterscheiden, dann weiterhin die aus dem Alten Testament entlehnten Szenen nach ihrer chronologischen Ordnung mit den Ziffern 101 bis 120, jene des Neuen Testamentes mit 121 bis 140, die zur Legende des hl. Zeno gehörenden und ähnliche mit 151 bis 157 bezeichnen. Dadurch wird für die weitere Untersuchung ein fester Boden gewonnen. Die Aufzählung geschieht so, dafs zuerst der Reihe nach von oben nach unten die einzelnen grofsen Basreliefs des südlichen Thürflügels (der Epistelseite) 1 bis 24, dann jene des nördlichen 25 bis 48, endlich die kleinen Bilder derselben Flügel 49 bis 67 genannt werden.

Erster Thürflügel.

1. Zwei Szenen. Oben die Erschaffung der Eva, unten die Stammeltern am Baum. *C 101.*

2. Gott weist Adam und Eva zurecht und verheifst ihnen einen Erlöser. *C 102.*

3. Ein Engel steht mit dem Schwerte vor dem Thore des Paradieses; vor ihm gehen die ersten Menschen weg. *C 104.*

4. Drei Szenen. Kain opfert (wenn die Thüren geschlossen sind), nach Norden gewandt, Aehren; Abel, nach Süden gewandt, ein Lamm. Unten ermordet Kain den Abel. *C 107.*

5. Die Taube mit dem Oelzweige kommt zur Arche, wo Noe sie empfängt. *C 109.*

6. Oben bedecken Sem und Japhet ihren Vater; Cham steht im Hintergrunde. Unten sitzt Noe, Segen und Fluch aussprechend, vor seinen drei Söhnen. Cham ist fast nackt. *C 110.*

7. Gott zeigt dem Abraham die Sterne des Himmels. *C 111.*

8. Oben kommen drei Engel zu Abraham. Unten redet Abraham mit einer Frau, die am Thore steht; es ist Agar, die er verstöfst. Im Hintergrunde steht eine andere Frau, Sara, an der Thür eines zweiten Gebäudes. *C 112.*

9. Abrahams Opfer. Ein Engel erfafst das gezückte Schwert. *C 113.*

10. Oben erhält Moses das Gesetz; unten betet Aaron vor einem Altare, worauf 12 Stäbe stehen (Nr. 17, 2 f.). Auf der andern Seite redet Aaron zu einem Juden. *C 116.*

11. Oben erschlägt der Engel einen Erstgeborenen. Ein Jude bestreicht die Thüre seines Hauses mit Blut. Ueber der Thüre steht ein *T* (Tau). Unten redet Moses zu Pharao. *C 115.*

12. Die Erhöhung der Schlange. *C 117.*

13. Unter einem Baldachin sieht man einen auf einem Esel reitenden Mann mit einem Schriftbande. *C 118.*

14. Der Stammbaum Jesse mit vier Halbfiguren in den Zweigen und Christi Bild in der Mitte. *C 119.*

15. Unter einem zweiten Baldachin sieht man auf einem Pferde einen König mit einem Schriftbande. Oben neben dem Dache des Baldachins zwei Propheten mit Schriftbändern. *C 120.*

[v. Sacken erklärt die Bilder 13 und 15 als Symbole des Alten und Neuen Bundes. Im Basrelief 13 kann aber wegen des Esels nur Balaam sein. Man wird also 14, den Stammbaum Jesse, als Inhalt seiner Weissagung nehmen müssen, als das aus Israel ausgehende Reis (Nr. 24, 17). 14 wird ein Bild Christi sein, der hier als Fürst kommt, um seine Feinde zu besiegen. Das Kommen eines Fürsten konnten sich Künstler einer Zeit, worin Päpste und Kirchenfürsten selbst bei feierlichen Gelegenheiten der Rosse sich bedienten, leicht so vorstellen, wie unsere Darstellung den königlichen Reiter gibt. Sie zeigt einen Reiter, keine Frau, jedenfalls also nicht die Kirche.]

16. Löwenkopf als Thürverzierung. *C 156.*

17. Der hl. Zeno fischt. Vor ihm die beiden Männer, denen er drei Fische gab. Sie stahlen einen vierten und wollten ihre vier Fische bei heifsem Wasser kochen. Aber der gestohlene schwamm nach der Legende im heifsen Wafser lebend umher. *D 151.*

18. St. Zeno befreit die Tochter des Gallienus vom Teufel. *D 152.*

19. Drei Männer thronen oben. Unten schaut ein Mann in einen Ofen; ein zweiter Mann steht hinter ihm. (Die Jünglinge im Feuerofen? v. Sacken sieht in dem Bilde: „Joseph in den Brunnen gestürzt"?) *B 120.*

20. Einen Bauern, der in Gefahr war, mit seinem Ochsen in der Etsch zu ertrinken, rettet der hl. Zeno durch seinen Segen vom Tode. *D 153.*

21. Gallienus gibt dem hl. Zeno seine goldene Krone zum Geschenk. *D 154.*

22. Abraham will Isaak opfern. Dieselbe Szene wie im neunten Felde. *A 114.*

23. Noe führt die Thiere in die Arche. *A 108.*

24. St. Michael auf dem Drachen stehend. *B 155.*

Zweiter Thürflügel.

25. Die Verkündigung. Maria steht vor dem Hause und vor ihr der Engel. *A 121.*

26. Oben die Geburt Christi. Maria liegt und über ihr sieht man das Kind in einer korbartigen Krippe vor Ochs und Esel; Joseph sitzt zu ihren Füfsen. Unten erscheinen die hh. drei Könige vor der Gottesmutter; in der Ecke redet der Engel zu den Hirten. *A 122.*

27. Flucht nach Aegypten. *A 123.*

28. Christus vertreibt die Verkäufer aus dem Tempel. *B 126.*

29. Oben tauft Johannes Christum, der in einem Taufbrunnen steht. Hinter Johannes sieht man einen Mann, neben dem Herrn einen Mann und eine Frau, über Christus schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Im Hintergrunde sieht man eine Quelle des Jordanflusses. Die beiden hinter Johannes und Christus stehenden Männer halten etwas in der Hand. (Eine Tafel oder die Kleider des Herrn?) Drei ähnliche Figuren, zwei Männer und eine Frau, umgeben auch in dem für Landgraf Hermann von Thüringen um 1200 ausgemalten Psalter der Stuttgarter Bibliothek Christum und den Täufer. Unten sitzt Christus zwischen vier Schriftgelehrten, welche durch spitze Hüte als Juden gekennzeichnet sind. Es ist wohl die vom Evangelisten Lukas 4, 16 f. erzählte Szene aus Nazareth dargestellt. *A 124.*

30. Christus sitzt zwischen vier Männern, welche Schriftrollen halten. Es sind wohl vier Apostel. *A 125.*

31. Der Einzug in Jerusalem. *C 130.*

32. Die Fufswaschung. Nur fünf Apostel umgeben den Herrn. *A 131.*

33. Das letzte Abendmahl. Jesus sitzt in der Mitte hinter dem Tisch, Johannes ruht an seiner Brust und nur je drei andere Apostel sitzen zur Rechten und Linken des Herrn. Ein achter, Judas, befindet sich vor dem Tische. Nach von Sacken geht Judas im Vordergrunde fort. *A 132.*

34. Christus wird gefangen, zwei Knechte ergreifen den Herrn, zwei andere mit Fackeln stehen neben ihnen. *A 133.*

35. Christus trägt sein Kreuz. Die Szene ist unter einer Jerusalem sinnbildenden Architektur dargestellt. *A 136.*

36. Jesus vor dem hohen Rathe. *A 134.*

37. Die Geifselung Christi durch Knechte, die lange Kleider und spitze Judenhüte tragen. Der Heiland legt seine Hände um eine Säule. *A 135.*

38. Die Kreuzabnahme. Der Erlöser trägt eine Königskrone, streckt seine Arme horizontal aus, hat ein Lendentuch und unter seinen Füfsen ein Brett. Oben Sonne und Mond; unten Maria, Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathäa mit einer Zange. *A 137.*

39. Die beiden Marien am Grabe vor dem auf einem Steine sitzenden Engel. *B 138.*

40. Christus in der Vorhölle. In der Mitte eines fast quadratischen, von Mauern und Thürmen umgebenen Raumes sitzt ein grofser Teufel. Er hält einen Menschen im Schoofse und bildet

so den Gegensatz zum Schoofse Abrahams. Ihm gegenüber kommt Christus zum Thor dieser Stadt der Unterwelt und ergreift einen Menschen bei der Hand, um ihn zu erlösen. Dieser Mensch fafst einen zweiten bei der Hand, der zweite nimmt ein Kind beim Fufs. Oben im Hintergrunde sieht man zwei kleinere Teufel; im Vordergrunde stürzt ein Mann in einen Brunnen, den Abgrund der Hölle. *A 139.*

41. Christus im Himmel (als Richter?) thronend in merkwürdiger Darstellung. Unten zwei Räder mit je zwei Flügeln; auf jedem dieser Räder steht ein Engel mit sechs Flügeln. Diese Engel halten zwischen sich ein Kreuz mit vielen kurzen Astenden. Ueber dem Kreuze thront Christus, die Rechte hoch erhebend, mit der Linken ein Buch auf dem Knie haltend. Zu seinen Seiten je ein Engel mit vier Flügeln und einem Rauchfafs. Der Engel zu seiner Rechten hält einen Stab, der andere eine Rolle. *A 140.*

42. Kopf eines bärtigen Mannes, dessen Schultern noch aus der Fläche hervorstehen. Aus seinem offenen Munde kommt eine Schlange. Eine zweite und dritte Schlange beifst ihn in die Ohren; die beiden zuletzt genannten Schlangen heben sich so empor, dafs sie oben um sein Haupt einen Kreis bilden. Auf dem andern Thürflügel befindet sich bei Nr. 16 diesem Kopfe gegenüber der besser gebildete eines Löwen. *A 157.*

43. Zwei Szenen. Zur Linken des Beschauers steht Johannes mit gefalteten Händen vor dem Kerker. In der Mitte steht er aufrecht ohne Haupt. Neben ihm ein Henker, der sein Schwert in die Scheide steckt, und eine Person, die das Haupt fortträgt. *A 127.*

44. Drei Personen sitzen bei Tisch; in der Mitte derselben Herodes, seine Hand zum Zeichen der Trauer an die Wange haltend; zu seiner Rechten Herodias. Eine Person mit langem Kleide bringt dem Herodes das Haupt des Täufers. Vor dem Tisch tanzt die Tochter der Herodias so, dafs sie wie eine Akrobatin den Kopf rückwärts bis zur Erde neigt. Links trägt eine Person in langem Kleide das Haupt des Täufers zur Tänzerin. *A 128.*

45. Wiederum sitzen jene drei Personen bei Tisch, in der Mitte Herodes, zur Rechten Herodias, der jetzt das Mädchen das Haupt des Täufers überreicht (Matth. 14, 11). *A 129.*

46. Der Hintergrund hat durchbrochenes Blattwerk. Auf ihm zwei Bäume, in denen Vögel singen. Vor jedem Baume sitzt eine Frau, die eine nährt zwei kleine Drachen, die andere (Eva?) zwei Kinder. *B 105.*

47. Der Engel vertreibt Adam und Eva aus dem Paradiese. *A 103.*

48. Unten geht hinter dem Pflug ein Mann (Adam?), während ein anderer (Kain?) den Pflug zieht. Oben sitzt Eva am Spinnrocken; vor ihr liegt Abel nackt und todt am Boden; neben letzterem steht Gott Vater mit dem Kreuzesnimbus. *A 106.*

Randbilder.

49 bis 55. Sieben Könige im Rande des nördlichen Thürflügels. *B.* Ebendaselbst

56 bis 58. Drei Kardinaltugenden. Die Starkmuth ist dargestellt als Frau, die einen Löwen zerreifst; die Gerechtigkeit hält eine Wage; die Mäfsigkeit giefst Wasser aus einem Gefäfs in ein anderes. *B.*

59 bis 60. Im Rande des südlichen Thürflügels stehen zwei Könige, von denen einer durch seine Harfe als David gekennzeichnet ist. *B.*

61 bis 67. Auf dem Rande des eben genannten Flügels befinden sich, jedesmal unter einem auf zwei Säulen gestützten Rundbogen, folgende sieben Figuren: Ein Goldschmied oder Münzer (St. Eligius oder der Verfertiger eines Theiles dieser Thüren?), ein Mann ohne Symbol (Johannes der Täufer?), St. Michael auf dem Drachen stehend, eine gekrönte Person mit doppeltem Kreuze (die hl. Helena?), St. Zeno als Bischof gekleidet, ein Mann mit einer Schriftrolle (Johannes der Evangelist?) und St. Petrus mit den Schlüsseln. *C.*

Die mit *A* bezeichneten Gruppen (es sind deren auf dem ersten Flügel zwei, auf dem andern zwanzig) haben den alterthümlichsten Stil. Die Köpfe stehen mit dem Hals ganz frei heraus. Auch der Leib und die in den Bildern vorkommenden Thiere und Architekturen haben starkes Relief. Die Kleidungsstücke, die Fleischtheile und alles andere ist durch roh gravirte Striche mit Konturen versehen.

B. Die Bilder der zweiten Art sind jenen der ersten hinsichtlich ihrer Reliefs gleich, aber hinter jenen Reliefs sind in der Fläche Ranken mit Blättern gravirt. Zwischen letzteren ward dann vom Hintergrunde alles ausgesägt, was nicht durch jene Reliefs und durch jene Zeichnung eingenommen ist. Somit sind die Platten durchbrochen. Zu diesem System gehören drei Bas-

reliefs des ersten Thürflügels, zwei des zweiten sowie die kleinen Figuren der Könige und der Tugenden im Rande beider Flügel. In den Bildern Nr. 19, 24, 28 und 46 bilden die Figuren mit dem durchbrochenem Hintergrunde eine Masse, in Nr. 39 sind sie aufgenietet.

C. Bei den Bildern der dritten Gruppe (einem auf dem zweiten Flügel, zwanzig auf dem ersten) bleiben die Köpfe mit dem Hintergrunde verbunden, sind Zeichnung und Ausführung in jeder Hinsicht besser, ja Architekturen und Blattwerk sehr gut stilisirt und ausgeführt, die Gruppen klar angeordnet und die Figuren gut charakterisirt.

D. Eine noch bessere Arbeit erscheint in den vier zur Geschichte des hl. Zeno gehörenden Basreliefs. Wohl stehen die Köpfe noch vor, aber alle Falten sind natürlicher, nicht nur durch Gravirung angedeutet, sondern modellirt.

Jede Platte ist für sich gearbeitet und auf die hölzerne Unterlage mittelst starker Nägel befestigt. Neben jeder liegen in horizontaler und vertikaler Richtung, also oben, unten und zur Seite Randstücke, mit halbkreisförmigem Profil. Sie sind durchbrochen und gehören zum System *B.*

In jeder Ecke, also besonders bei den Kreuzungspunkten der Randstücke, ist ein hoch aufragender, roh gravirter Kopf mittelst vier Nägel aufgelegt, um jene Stücke zu halten. Zwei dieser Nägel gehen durch Metallstücke, welche als Fortsetzung der Haare jener Köpfe (meist sind es menschliche, aber bartlose, seltener thierische) sich darstellen, die beiden andern Nägel liegen in zwei vom Halse ausgehenden Metallstreifen.

Allgemein wird über die Roheit der Basreliefs der ersten und zweiten Gruppe geklagt. Sie erinnern aber doch stark an die Hildesheimer Thüren. Das ist um so beachtenswerther, weil nach einer Nachricht, deren Quelle mir nicht bekannt ist, ein Graf von Cleve eine Erzthüre nach St. Zeno geschenkt haben soll.

Auffallender Weise gehören alle Bilder, welche Szenen des Neuen Testamentes schildern, mit einer Ausnahme (Nr. 31) zu *A* und *B.* Es sind deren zwanzig. Nimmt man das bessere Bild 31 weg und setzt man den zu den geringern gehörenden Kopf Nr. 42 ein, so bleibt die Summe $20 = 4 \times 5$.

Ebenso hat der andere Flügel fünfzehn zu *C* gehörige Szenen aus dem Alten Testamente, einen zur Gruppe *C* gehörenden Löwenkopf und vier Szenen aus dem Leben des hl. Zeno, welche dieser Gruppe nahe stehen. Das sind wiederum $20 = 4 \times 5$ Bilder.

Es bleiben bei dieser Zusammenstellung acht Bilder übrig, davon sind drei der Gruppe *B* zuzuweisen, vier der Gruppe *A*, eines gehört zu *C* oder, wie v. Sacken behaupten will, „einer spätern Restauration" (Nr. 31). Da nun überdies die Arche unter den bessern Bildern bei Nr. 5 (*C 109*) erscheint und auch unter Nr. 23 (*A 108*) in den geringern Reliefs geschildert ist, ebenso das Opfer Abrahams sowohl in Nr. 9 (*C 113*) als in Nr. 22 (*A 114*), also in einem bessern und in einem schlechtern Bilde erscheint, möchte ich jene acht übrig bleibenden Bilder ausscheiden und die übrigen, je zwanzig aus dem Neuen und Alten Bunde u. s. w. als Bestandtheile der Thürflügel zweier ehemaligen Seitenportale ansehen, die in je zweimal zwei Flügeln in fünf Reihen je zwei Bilder hatten.

Die Ausscheidung jener acht Bilder ist um so mehr gerechtfertigt, da nicht nur dadurch zwei Doubletten fortfallen (Nr. 22 u. 23), sondern auch drei derselben ikonographisch aus dem Bereiche jener vierzig andern herausfallen (Nr. 19, 24 u. 46). Ueberdies bilden sechs jener acht Bilder die unterste, unorganisch angefügte Reihe beider Thüren, ein siebentes steht in der vorletzten Reihe (Nr. 19), und das achte (Nr. 31) gehört, wie schon bemerkt, einer spätern Restauration an.

Dafs St. Zeno vor der Errichtung der jetzigen Fassade drei Portale gehabt hat, darf mit Sicherheit angenommen werden, weil dies durch die alte Sitte erfordert wurde, wonach ein Seitenportal den Männern, das andere den Frauen zum Eintritt in die Kirche diente.

Dafs die Basreliefs der beiden Thüren nicht für das jetzige Portal angefertigt sind, erhellt auch daraus, dafs, wie wir später zeigen werden, zur Rechten und Linken dieses Portals in Marmor wiederum Szenen aus dem Alten und Neuen Bunde erscheinen und zwar zum Theil jene, welche auch in den Erzthüren vorkommen.

Ist unsere Vermuthung richtig, so ergibt sich für die Basreliefs der beiden Seitenthüren ein auffallender Paralellismus der Szenen des Alten und Neuen Bundes. Die folgende Zusammenstellung möge dies darthun:

1. Erschaffung der Eva und Sündenfall — 25. Verkündigung.

2. Gott verheifst den Stammeltern einen Erlöser — 26. Berufung der Hirten und Könige zum neugeborenen Heilande.

3. Vertreibung aus dem Paradiese — 27. Flucht nach Aegypten.

4. Kains und Abels Opfer und der Brudermord. — 28. Christus vertreibt die Käufer aus dem Tempel.

5. Zu Noe in der Arche kommt die Taube — 29. Christi Taufe im Jordan.

6. Noe spricht über seine Söhne Segen und Fluch aus — 30. Christus thront zwischen seinen Aposteln, mit denen er am Ende Gute und Böse richten wird.

7. Gott verheifst dem Abraham zahllose Nachkommen — 32. Die Fufswaschung.

8. Die Engel bei Abraham zu Gast, Verstofsung der Agar — 33. Das letzte Abendmahl, Judas weggesandt.

9. Das Opfer Isaaks — 34. Christus gefangen fortgeführt.

10. Moses erhält das Gesetz und Aaron vor der Bundeslade — 35. Jesus vor dem hohen Rath.

11. Tod der Erstgeburt, die Thüren mit Blut bestrichen — 37. Christi Geifselung.

12. Die Erhöhung der ehernen Schlange — 35. Christus trägt sein Kreuz.

13 f. Balaams Weissagung von Christi Sieg über die Feinde des Volkes Gottes — 38 f. Christi Verherrlichung nach dem Tode.

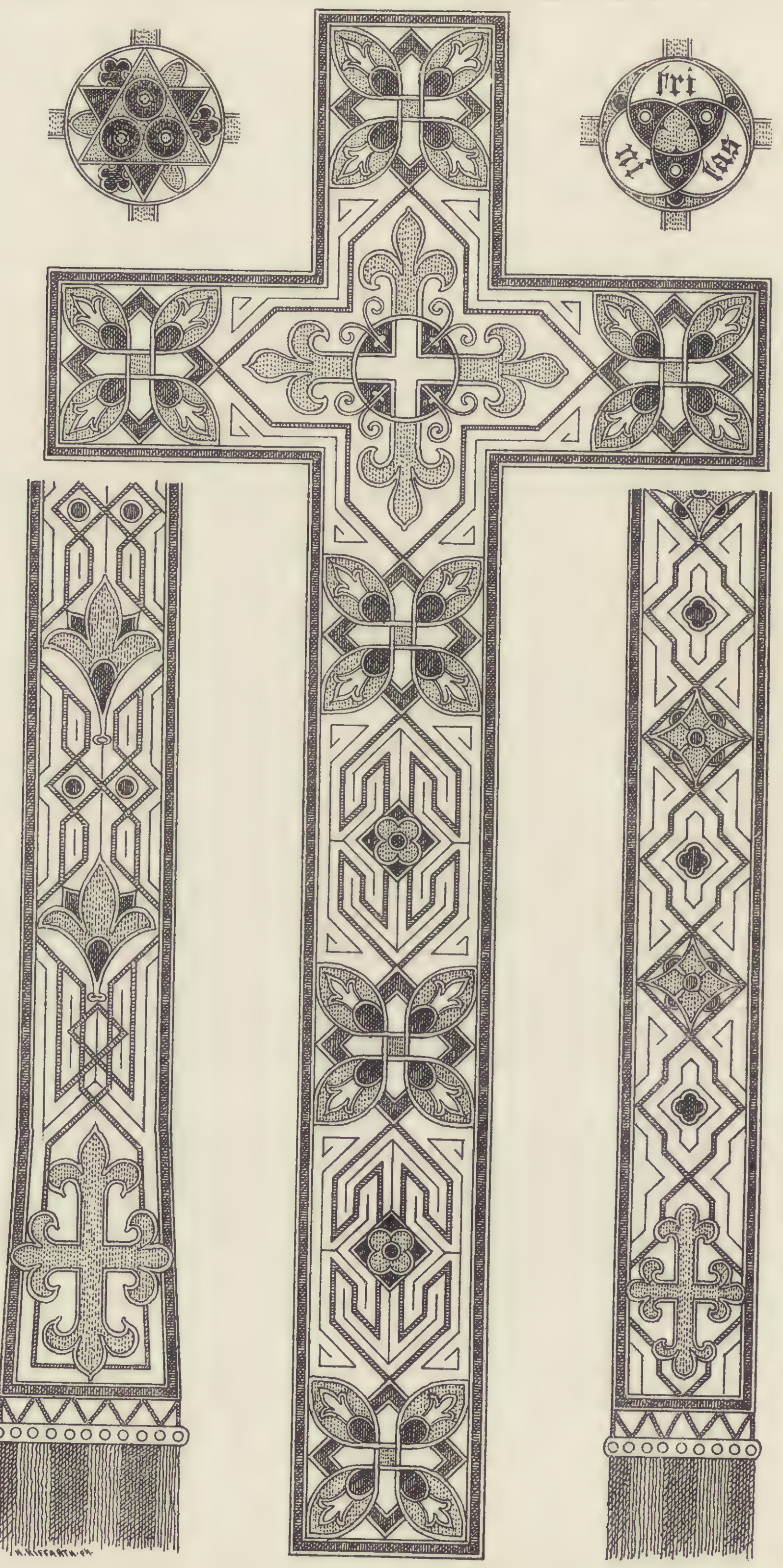
16. Löwenkopf — 42. Menschenkopf.

17 f. Vier Szenen aus dem Leben des hl. Zeno, des Hauptpatrones der Kirche — 43 f. Drei Szenen aus dem Leben des hl. Johannes, des andern Patrones der Kirche.

Mögen Kenner der Ikonographie urtheilen, ob dieser Zusammenhang der beiden Cyklen zufällig sein kann. Ihnen mag auch das Urtheil anheimgegeben werden, ob das Ideen sind, welche der byzantischen Kunst entstammen. In Italien wird von Vielen fast in allen vor Giotto entstandenen Kunstwerken Byzantinismus gesehen, und bei Werken des XI. oder XII. Jahrh. werden dann die durch den Abt Desiderius nach Montecassino berufenen griechischen Künstler erwähnt. Thatsächlich hat Desiderius nur Mosaikarbeiter aus Byzanz kommen lassen. Wie der Inhalt, so sprechen auch Stil und Technik hier gegen irgend welchen byzantinischen Einflufs. Will Jemand auf die durch Desiderius in Konstantinopel bestellten Erzthüren hinweisen, so beachte er doch, dafs in ihnen, wie in allen andern damals aus Byzanz erhaltenen, die Buchstaben oder Figuren in Kupferplatten mittelst Silberfäden eingelegt waren, hier aber von solcher Tauschirung nichts zu sehen ist. Statt in den Erzthüren von St. Zeno byzantinischen Einflufs zu finden, hat man wohl deutschen anzuerkennen. Da die deutschen Könige des X., XI. und XII. Jahrh. St. Zeno in Verona durch Privilegienbriefe und Geschenke ehrten, darf dies um so eher angenommen werden. Ja, da einerseits ein Graf von Cleve als Geschenkgeber genannt wird, anderseits bei *A* und *B* eine Aehnlichkeit mit Hildesheimer Arbeiten nicht in Abrede zu stellen ist, möchte die Mitwirkung oder der Einflufs der norddeutschen bezw. sächsischen Erzgiefser zu vermuthen sein und zwar für beide Flügel, obgleich sie zeitlich ziemlich weit auseinander liegen. Die ältern mit *A* und *B* bezeichneten Platten, welche ungefähr 47 *cm* hoch und an 40 *cm* breit sind, entstammen dem XI. Jahrh., möglicherweise dessen erster Hälfte, die jüngere, deren Höhe ungefähr 42 *cm* bei 40 *cm* Breite beträgt, der zweiten Hälfte des XII. Jahrh.

Aber spricht gegen diese so weit auseinander liegende Entstehungszeit nicht der Parallelismus der Szenen des Alten und Neuen Bundes? Man kann doch nicht eine auf Antitypen angelegten Reihe bereits früh im XI. Jahrh. festgestellt und erst spät im XII. Jahrh. die Gegenbilder angefertigt haben! Die Schwierigkeit löst sich durch eine im Museum zu Verona erhaltene Inschrift: *Anno Domini MCLX combusta est porta sancti Zenonis XV^mo (m)e(nsis) Madii.* Verbrannte diejenige Thüre, welche die Szenen des Alten Testamentes enthielt, nach 1160, dann konnten die Platten, welche jetzt jene Szenen darstellen, leicht sich in Zahl und Inhalt nach den alten richten. Vier der in der obigen Darstellung ausgeschiedenen Platten, 22, 23, 47 u. 48, welche Szenen des Alten Testamentes zeigen und dem System *A* angehören, sind dann Reste der verbrannten Thüre und wurden durch 9, 5, 3 u. 4 ersetzt. Von den andern vier oben ausgeschiedenen Platten gehören dann drei (19, 24 u. 46) zum System *B*, die vierte (31) aber, wie öfter bemerkt, einer Restauration. Letztere fiel wohl zusammen mit der Befestigung der alten und neuen Platten auf die jetzigen Flügel. Alle Umstände passen so gut zu unserer neuen Hypothese über Ursprung, Zusammensetzung und Veränderungen dieser Thüren, dafs sie wohl richtig sein dürfte. (Schlufs folgt.)

Exaeten. Steph. Beissel S. J.



Entwurf zu Kaselkreuz und Stolen in einfachster Applikations-Stickerei.

(Vgl. Bd. I S. 345/46 u. 439/40, Bd. III S. 251/52 u. 363/64, Bd. IV S. 353 54.)

Die elektrische Beleuchtung der Kirchen.[1]

n Bezug auf die Einführung des elektrischen Lichtes in die Kirchen (speziell in den St. Stephansdom zu Wien) mögen folgende Erwägungen als kleiner Beitrag zu dieser schwierigen Frage gestattet sein:

1. Zu den erhabenen Geheimnissen, welche in der katholischen Kirche gefeiert werden, steht das grelle Licht in einem gewissen Widerspruche. Deswegen hat das Mittelalter die einfallenden Sonnenstrahlen durch die Glasgemälde sich brechen lassen, die nicht nur die Fenster durch heilige Darstellungen beleben, sondern vor Allem das helle Tageslicht dämpfen, „das Dämmerlicht des Glaubens“ in ihr verbreiten sollten. Wo dieses gedämpfte Licht den frommen Besucher empfängt, fühlt er sich sofort von der Heiligkeit des Ortes ergriffen, und einzelne Kirchen, in denen dieses Licht als eine Erbschaft des Mittelalters in besonderer Intensivität sich erhalten hat, wie die Dome von Freiburg und Strafsburg, verdanken ihm ein gutes Stück ihrer überwältigenden Wirkung.

2. Auch das künstliche Licht wird daher nur in einer gewissen Beschränkung in die Kirche Eingang finden dürfen. So lange als dieses nur durch Kerzen, Oel und selbst durch Gas bewerkstelligt werden konnte, war für diese Beschränkung schon durch die natürliche Unzulänglichkeit dieser Beleuchtungsmittel gesorgt. Seitdem aber die Elektrizität volle Tageshelle zu erzeugen vermag, ist es angezeigt, an die Nothwendigkeit dieser Beschränkung zu erinnern. Und dieses um so mehr, als andere öffentliche Räume, wie Theater, Tanzsäle, Gesellschafts- und Geschäftslokale den Triumph der elektrischen Beleuchtung in vollstem Mafse ausnutzen. In diesen weltlichen Räumen kommt eben Alles auf Lichteffekte an, die aus der Kirche ferngehalten werden müssen, wie Alles, was zu den sinnverwirrenden Zaubermitteln des Theaters gehört, selbst wenn an dieses einzelne Kirchen aus der Barock- und Zopfzeit stark erinnern sollten.

3. Trotzdem läfst sich nicht leugnen, dafs besondere feierliche Veranstaltungen in den Kirchen am Abend oder während der Nacht auch eine gewisse Feierlichkeit der Beleuchtung erfordern und zwar nicht nur, um allen Anwesenden den Gebrauch des Gebetbuches zu ermöglichen, sondern ganz vornehmlich, um das Innere der Kirche selbst in seiner architektonischen Gestaltung und malerischen Ausstattung, wie in seinem speziellen Festschmuck zur Geltung zu bringen. Es ist nicht zu verkennen, dafs manche (grofse) Kirchen bei spärlicher Beleuchtung einen unheimlichen Eindruck machen und die in tiefste Schatten getauchten Gewölbe nicht geeignet sind, das Gemüth zu erheben und festliche Empfindungen zu wecken. Deshalb hat selbst das frühere Mittelalter es nicht an Vorrichtungen fehlen lassen, um grofse Kirchen auch in glänzender Weise zu beleuchten. Die grofsen Radleuchter in Aachen, Hildesheim, Komburg, die sich aus der romanischen Periode erhalten haben, sind beredte Zeugen dieses Bedürfnisses und die Wirkung, die sie nach oben, unten und ringsum ausgeübt haben, mufs eine gar feierliche, für die damaligen beschränkten Beleuchtungsverhältnisse eine geradezu phänomenale gewesen sein. Das aus der Höhe, aus dem himmlischen Jerusalem, welches diese Radleuchter symbolisch darstellten, herabfluthende Licht war so recht geeignet, eine weihevolle Stimmung hervorzurufen. Die Lichtwirkung von einem Orte, von dem Mittelpunkte des ganzen Gebäudes, aus dem es sich nach allen Richtungen hin ergiefsen konnte, mochte als ein Reflex des überirdischen, des ewigen Lichtes erscheinen.

4. Diese Beleuchtung von einem Punkte (Kuppel resp. Vierung) aus genügte später nicht mehr. Eisengeschmiedete Lichtrechen, die sich von Pfeiler zu Pfeiler spannten (Kölner Dom), nahmen an Bruderschafts-Altären die grofsen Weihekerzen auf, die Lettner und sonstige Abschlüsse (der herrliche kupfergegossene Leuchterbogen in Xanten) wie die Rückwände bezw. Schranken der Chorstühle wurden zu Lichterreihen, und Wandleuchtern dienten die Pfeiler als Stützpunkte. An die letzteren haben namentlich Anfangs die Gasarme ihren Anschlufs gefunden, bis als viel zutreffendere (auch in St. Stephan eingeführte) Einrichtung sich ergab, in eigene eisengeschmiedete Ständer direkt aus dem Fufsboden das Gas einzuführen und oben in Kronen

[1]) Diese kleine Studie, zu der vor Kurzem die Anregung von Wien erging, wird hier auf Veranlassung einiger Freunde, denen sie nachträglich vorgelegt wurde, in der ursprünglichen Fassung mitgetheilt. D. V.

ausstrahlen zu lassen. Trotz dieser aus ästhetischen wie praktischen Gründen den Vorzug verdienenden Anordnung hat das durch seinen Ursprung und sein Wesen sich nicht empfehlende, unangenehm riechende, feuer- und explosionsgefährliche Gas niemals, ungeachtet aller Verbesserungen, die Bedenken zu überwinden vermocht, die mit Recht gegen dasselbe geltend gemacht werden.

5. Es wird zugegeben werden müssen, dafs das elektrische Licht, welches alle diese gefahrbringenden Eigenschaften nicht besitzt, vor dem Gas auch den Vorzug hat, durch seinen Ursprung und seinen mehr ätherischen Charakter sich zu empfehlen. Dazu kommt, dafs es mit der gröfsten Leichtigkeit überall hin zu leiten, auf die einfachste Art in und aufser Funktion zu setzen ist. Gerade das elektrische Licht eignet sich in besonderem Mafse zur Ausstattung eines Radleuchters inmitten der Vierung. Und wenn von hier aus wider Erwarten die Beleuchtung der ganzen Kirche in hinreichender Stärke nicht bewerkstelligt werden könnte, so wäre es ebenso leicht, einen zwei Pfeiler miteinander verbindenden eisernen Lichtrechen mit elektrischen Flammen zu versehen. Aber nur der milde Glanz des Glühlichtes, nicht der grelle blendende Schein des Bogenlichtes wird in Frage kommen dürfen, obwohl in dem (bisher allein restaurirten und daher benutzbaren) Chore des Domes zu Drontheim (in dem wasserreichen, deshalb mit elektrischem Licht besonders reichlich versorgten Norwegen) die vom Gewölbe herunterhängenden (wenn ich nicht irre) zehn dicken Rohre mit Milchglaskugeln durch Bogenlicht gespeist werden.

6. Ich würde daher den Vorschlag mir gestatten, zunächst in der Vierung von St. Stephan einen mächtigen, mindestens ein Drittel ihres Durchmessers umfassenden durchbrochenen Eisenreifen etwa in halber Höhe aufhängen und ihn mit einer entsprechenden Anzahl von Glühflammen besetzen zu lassen, deren Birnen aber nicht, wie es vielfach geschieht, nach unten ihr Licht auszuhauchen, sondern nach oben zu entfalten hätten, vielleicht aus porzellanernen Kerzencylindern heraus, die auch beim Gas sich immer noch als die einfachste Ausströmungsquelle behauptet haben und für den kirchlichen Gebrauch sich erst recht empfehlen. Das Kranzlicht dieses Reifens wird nach der Vierung selbst und den angrenzenden Theilen des Mittelschiffes zumeist dem Chore und dem Hochaltare zu Gute kommen, der mit zahllosen Kerzen bestellt und umgeben seine eigenartige mächtige Lichtwirkung auch den elektrischen Flammen gegenüber bewahren soll und wird. Sollte das von der Vierung aus in die Seitenschiffe sich ergiefsende Licht nicht genügend erscheinen, so mag an der einen, aber nur im Nothfalle noch an der anderen Stelle derselben eine Leuchterbank noch als weiterer Lichtspender erstehen. Vor der Vereinzelung der Flammen aber, die durch Wandleuchter herbeigeführt werden würde, glaube ich warnen zu müssen.[2])

Köln, 9. November 1892. Schnütgen.

---

[2]) Ueber die am 15. Oktober 1892 und später durch die Firma Siemens & Halske vorgenommenen Versuche, den St. Stephansdom durch elektrische Bogenlampen zu beleuchten, hat der bekannte Professor der Theologie und Kunstgeschichte Dr. W. Neumann in der jüngsten Nummer vom »Wiener Dombauvereinsblatt« berichtet. Derselbe bezeichnet die Wirkung des bläulichen Lichtes auf die gesammte Architektur, namentlich auf die Gewölbe als eine geradezu verblüffende, weil Alles in einer bis dahin nicht geahnten Schärfe erschienen sei. Aber die (bekanntlich bisher nicht bemalten) Wände des Domes hätten auch den Eindruck eines kahlen Steinbruches gemacht und die plastische Wirkung der schönen Skulpturen wäre sehr beeinträchtigt worden durch das grelle Licht, welches dem Innern zu sehr den Charakter des Geheimnifsvollen nehme. Dieser solle der Kirche gewahrt werden durch die liturgische Bestimmung, auf dem Altare nur Wachskerzen zu gebrauchen, die allerdings im übrigen Kirchenraume andere Beleuchtungsmittel nicht ausschliefse. Da letztere zudem mancherlei Gefahren mit sich bringen, so sei zunächst aus liturgischen, sodann auch aus ästhetischen und praktischen Gründen von der Einrichtung des elektrischen Lichtes abzusehen. — Dieser Beschlufs würde vielleicht eine etwas mildere Fassung, namentlich die Rücksicht auf die Sehnerven eine minder starke Betonung erhalten haben, wenn statt des Bogenlichtes das Glühlicht zur Verwendung gekommen wäre.

Mit elektrischen Glühlampen ist gemäfs einem Berichte im »Kasseler Tageblatt« am Weihnachtsabend die St. Martinskirche in Kassel beleuchtet worden und zwar an einem grofsen Kronleuchter im Chor und an allen Säulen wie an einzelnen Stellen der Wände. Die Wirkung dieses Versuches wird als eine sehr befriedigende geschildert, namentlich in Bezug auf die Dekoration des Gotteshauses, welches gemäfs dem im vorigen Heft dieser Zeitschrift S. 319/320 vom Restaurator selbst erstatteten Berichte vor Kurzem eine neue Bemalung erhalten hat. D. V.

Bücherschau.

Die Malereien des Huldigungssaales im Rathhause zu Goslar von Gustav Müller-Grote. Mit Illustrationen und Lichtdrucktafeln. Berlin 1892, G. Grote'scher Verlag.

Auf diese wohl recht vielen Harzreisenden bekannt gewordenen Malereien ist in der jüngsten Zeit von mehreren Seiten die Aufmerksamkeit hingelenkt worden, um sie dem Michael Wolgemut streitig zu machen, dem sie früher allgemein zugeschrieben wurden. Zu demselben Resultate ist ganz selbstständig der Verfasser der vorliegenden, aus einer Dissertation herausgewachsenen Studie gelangt, die durch eine genaue Analyse der Wolgemut'schen Malweise den Beweis erhärtet und an jene Stelle auf Grund sorgfältigster Vergleichung den Maler Johann Raphon von Northeim setzt. Als Einleitung zu dieser eingehenden, ganz logisch sich entwickelnden Prüfung erscheint ein recht lehrreicher, manche neue Angaben enthaltender Abschnitt über deutsche, (besonders niedersächsische) Rathhäuser im XIV. und XV. Jahrh., in welchem das Aachener Rathhaus, ein wichtiges Glied in der bezüglichen Kette, übersehen worden ist. Die beigefügten, durchweg guten Illustrationen sind sehr schätzenswerthe Beigaben, sowohl, insoweit sie Goslarer Gemälde wiedergeben, als namentlich auch insofern sie Beiträge liefern zu den Sibyllen-Darstellungen im XV. und XVI. Jahrh., ihren Ausgängen und ihrer Entwickelung, womit der letzte Abschnitt des Buches in gründlicher Weise sich beschäftigt. Von dem sicheren Blick und Takt des jungen Gelehrten wird wohl noch mancher Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte zu erwarten sein. T.

Die Glasgemälde der ehemaligen Benediktinerabtei Muri im Aargauischen Museum für Kunst und Gewerbe in Aarau. Herausgegeben von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft in Aarau. 30 Lichtdrucktafeln mit Text von Dr. Th. von Liebenau. 2. Aufl. Aarau 1892.

Nirgendwo hat die Kabinets-Glasmalerei glänzendere Triumphe gefeiert, als in der Schweiz, und zu den schönsten „Schweizer Scheiben" zählen diejenigen aus dem Kreuzgange der Abtei Muri, die zumeist aus den Jahren 1555 bis 1569 stammen und nach Aufhebung des Klosters dem Museum für Kunst und Gewerbe zufielen. Dieses hat einen Theil des kostbaren Schatzes, Dank vornehmlich dem Betreiben des überaus rührigen Sekretärs Karl Bührer, zum Gemeingut gemacht durch dessen ganz vortreffliche Veröffentlichung, welche in 30 recht scharfen und gut abgetönten Lichtdrucktafeln mit orientirendem Texte besteht. Der letztere macht mit der Geschichte derselben bekannt, weist auf ihre Vorzüge, die ästhetischen wie technischen hin, nimmt die meisten und besten für die beiden Züricher Glasmaler Karl von Aegeri und Nikolaus Bluntschli in Anspruch, deren Eigenthümlichkeiten näher bezeichnet werden. Den Schlufs bildet die sorgsame Beschreibung sämmtlicher Gemälde, von denen 23 von den Ständen und Städten, 11 von geistlicher, 23 von weltlicher Seite gestiftet wurden und 8 in bekrönenden Mafswerkdarstellungen bestehen. Von dem kunstgeschichtlich, kulturhistorisch und kunstgewerblich gleich bedeutsamen Werke wird voraussichtlich sehr bald eine dritte Auflage nöthig sein. B.

Aeltere orientalische Teppiche aus dem Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses von Alois Riegl.

Diese glänzend ausgestattete und eingehende (65 Folioseiten umfassende), manche gründliche Untersuchungen und neuen Gesichtspunkte bietende Studie ist ein Sonderabdruck aus dem XIII. Band vom »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« und behandelt die 15 älteren orientalischen Teppiche, welche das letztere besitzt. Dieselben erscheinen sämmtlich in ganz vorzüglichen Heliogravüren, 2 sogar in überaus sorgfältig hergestellten Farbendrucken. Dem berühmten Jagdteppich, der Perle der ganzen Sammlung, sind 5 Tafelbilder und 16 Textillustrationen, letztere vornehmlich zum Zwecke der Zeitbestimmung, gewidmet. Aufser ihm ist nur noch ein persischer Teppich mit Figuren geschmückt, die übrigen persischen, vorderasiatischen und (mit Unrecht sogen.) Polenteppiche sind nur vegetabilisch gemustert und bei dem marokkanischen Seidenteppich wiegt das geometrische Ornament vor. Nähere Aufklärung bietet hierüber der umfängliche Text, der namentlich auch den Nachweis bringt, dafs keiner dieser Teppiche über das XVI. Jahrh. zurückreicht, die meisten erst dem XVII. und XVIII. Jahrh. angehören. B.

Malines ancien publié par Aug. van Assche, imprimé et édité par H. Dessain, Liège. Recueil des vues et monuments reproduits d'après les albums de de Noter. I. et II. livraison.

Der wegen seiner so geschickten wie pietätvollen Restauration mittelalterlicher Baudenkmäler und wegen seiner tüchtigen Neuschöpfungen im Geiste derselben hochgeschätzte Baumeister veröffentlicht hier, unter der Flagge eines in Roth und Schwarz meisterhaft komponirten Schrift-Titelblattes, in sehr treuen und ansprechenden Reproduktionen zahlreiche Aufnahmen aus dem alten Mecheln, die von dem dort im Jahre 1855 gestorbenen J. B. de Noter herrühren. Dieser hochbegabte Zeichner und Aquarellist hatte durch seinen Vater, der dort Stadtbaumeister war, die erste Anleitung im Zeichnen erhalten und die Vorliebe für die Aufnahme alter Architekturwerke geerbt. Nachdem er diese in anderen Grofsstädten Belgiens bethätigt und weiter entwickelt hatte, kehrte er im Jahre 1828 in seine Vaterstadt zurück, wo er unausgesetzt Stift und Pinsel handhabte und (zum Theil unter Benutzung älterer Abbildungen) eine Anzahl von zumeist mittelalterlichen Gebäuden, Strafsenansichten, Häusergruppen aufnahm, die damals in Mecheln noch sehr zahlreich vorhanden waren, seitdem aber zum grofsen Theile verschwunden sind. Die grofse Rolle, welche Mecheln im Mittelalter spielte durch seine Korporationen, durch seine Industrie, zuletzt gar als königliche Residenz, verliehen seinem äufseren Erscheinen einen solchen Glanz, dafs es noch im XVII. Jahrh. „la Belle" ge-

nannt wurde. Allmählig fing sein Stern zu erbleichen an, aber erst in unserem Jahrhundert erfolgten gewaltsame Veränderungen in Folge vielfacher Zerstörungen und Neubauten. — Ein wie mannigfaltiges Bild die Stadt noch bis in den Anfang, ja bis zur Mitte unseres Jahrhunderts geboten hat, beweisen die 10 Tafeln, welche den Inhalt der beiden ersten Hefte bilden. Die umfänglichen und vielgestaltigen Thorburgen, Festungsthürme und Mauerzüge, die vielen Kirchen und sonstigen öffentlichen Gebäude, die langen Reihen wechselvoller Häuserfassaden bieten eine solche Fülle gefälliger Gruppenbilder und malerischer Ansichten, dafs durch sie der Blick in der angenehmsten Weise gefesselt wird, denn die Darstellungen machen den Eindruck gröfster Treue. Sie haben, in Folge der in Punktir- und Schraffirmanier gehaltenen Ausführung, ein weniger bestimmtes, aber sehr zartes und duftiges Gepräge und die beiden farbig ausgeführten Tafeln sind von einer ganz entzückenden Wirkung. Aehnliche, wenn auch nicht so grofsartige Architekturbilder wären auch heutzutage noch in einzelnen Städten zu gewinnen, trotz der systematischen Zerstörungen gerade der beiden letzten Jahrzehnte, und es ist sehr zu bedauern, dafs bei den neuerdings durch die Denkmäler-Statistiken und sonstige Veranstaltungen wieder in Uebung gekommenen Aufnahmen von alten Kirchen, Schlössern u. s. w. die Gesichtspunkte der Gebäudegruppirungen und Städtebilder viel zu wenig Berücksichtigung erfahren haben. Auch als praktische Fingerzeige für die Gestaltung unserer öffentlichen Plätze, welcher sich die Aufmerksamkeit wieder in erfreulicher Weise zuzuwenden beginnt, sind solche Anfnahmen von unschätzbarem Werthe. M.

Reise durch Italien nach Aegypten und Palästina von P. Coelestin Schachinger. Mit 45 Abbildungen. Wien 1892, A. Hartlebens Verlag.

Die einfache, aber recht originelle Art, in welcher der Berichterstatter seine mannigfachen Reise-Erlebnisse und -Eindrücke wiedergibt, ist recht geeignet, Interesse zu wecken für die Stätten, die er besucht hat, und die Sehnsucht zu wecken, in seinen Fufsstapfen zu wandeln. Auch die Kunstdenkmäler finden hierbei in Wort und Bild eine so anregende und belehrende Berücksichtigung, dafs die Lektüre des frisch geschriebenen Reiseberichts empfohlen zu werden verdient. S.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges. Dieses im Verlage der Société St. Augustin erscheinende Prachtwerk, dessen I. Heft in dieser Zeitschrift Bd. IV S. 197/98 eingehend und sehr günstig beurtheilt wurde, ist inzwischen um zwei Lieferungen gewachsen. Jede von beiden enthält wie die erste, je zwei Tafeln mit ganzen Fenstern und je eine mit 2 damaszirten Teppichmustern. Dieselben sind wahre Musterleistungen des Farbendruckes, zugleich glänzende Zeugen für die Höhe, auf der die Glasmalerei in Bezug auf Zeichnung, Farbe, Technik bis in das XV. Jahrh. in Frankreich sich behauptet hat. Ein sehr eingehender, überall den gründlichen Forscher und zuverlässigen Kenner verrathender Text, informirt über die Entstehungsgeschichte und Bedeutung der einzelnen Fenster, wie über ihre Darstellungen, Techniken, Analogien u. s. w. in erschöpfender Weise. S.

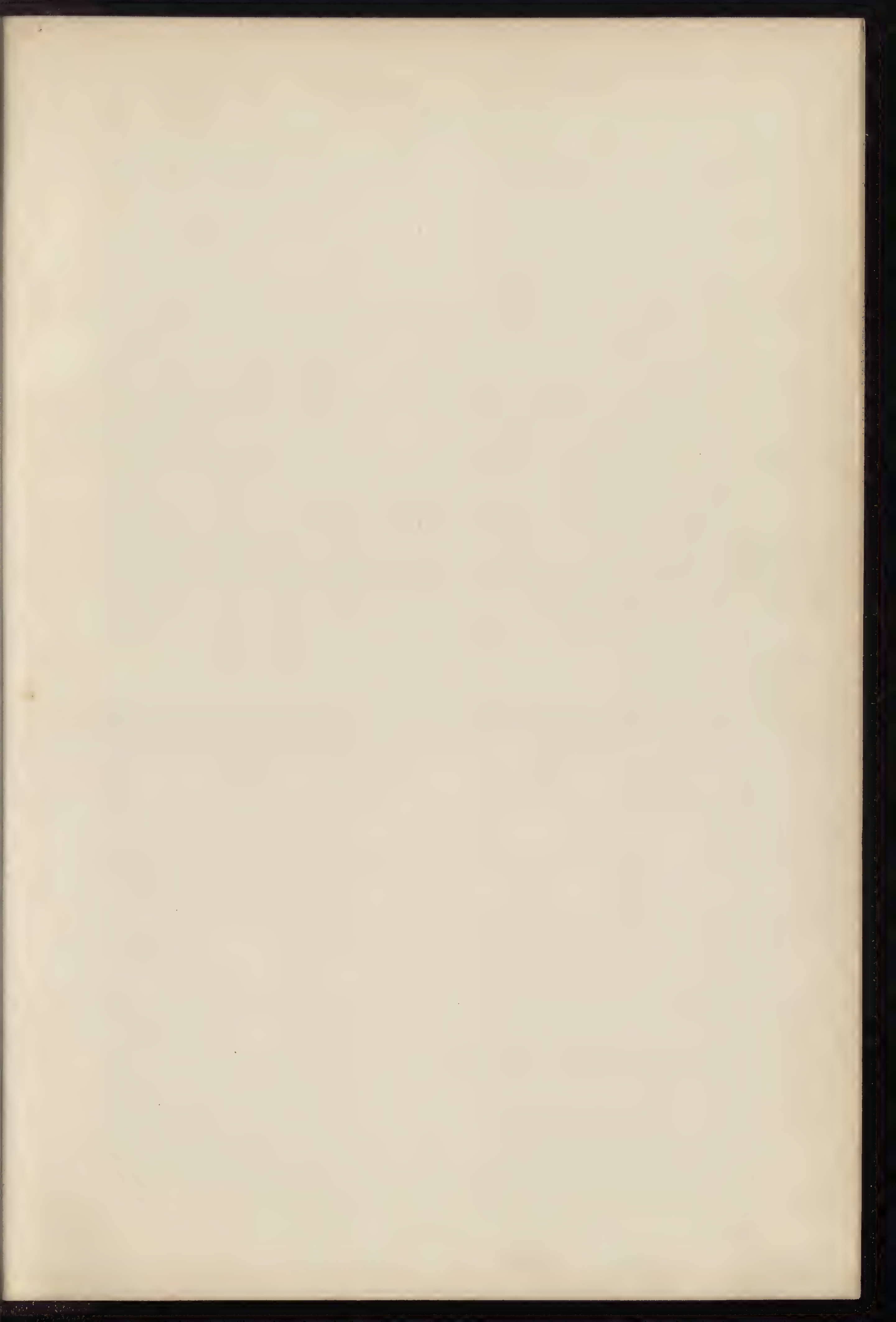
Die belgische Zeitschrift Modèles de broderie, der in dieser Zeitschrift Bd. V Sp. 32 eine sehr anerkennende Besprechung gewidmet wurde, erklärt leider im letzten Quartalheft des IV. Jahrganges, dafs sie in dieser Form zu erscheinen aufhöre, aber in dem Coloriste enlumineur sogleich ihre Fortsetzung finden werde. Dieser soll monatlich in demselben Verlage der Société St. Augustin zu Bruges erscheinen und vornehmlich über die verschiedenen Techniken der Kleinmalerei unterweisen unter Beifügung zahlreicher Muster. So zeitgemäfs und vertrauenerweckend dieses neue Unternehmen ist, welches dem Anschein nach hauptsächlich den kunstfertigen Damenhänden Vorlagen mittelalterlichen Stils unterbreiten soll, es hätte, zumal in dieser erweiterten Gestalt, die Pflege der Stickerei, die für das Haus wie für das Heiligthum von so grofser Bedeutung ist, nicht ganz ausschliefsen sollen. S.

Die Metallwerke der ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatze hat J. Hampel, Konservator am ungarischen Nationalmuseum, einer interessanten und ergebnifsreichen Prüfung unterworfen in dem kunstgeschichtlich und archäologisch auch sonst sehr beachtenswerthen XIV. Bande der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. Es handelt sich um 13 Inventarstücke, welche der Verfasser zum ersten Male in zuverlässiger Weise bestimmt und erklärt, um sie sodann in Bezug auf ihre kunstgeschichtliche Stellung zu prüfen. In dieser Beziehung nehmen einen besonders hohen Rang die beiden grofsen, hier auch abbildlich vorgeführten Wappenkompositionen ein, von denen der Verfasser es mehr als wahrscheinlich macht, dafs sie den beiden Brüdern Martin und Georg von Klufsberg in Siebenbürgen zu verdanken sind, den hervorragendsten Goldschmieden der damaligen Zeit, die sich, Meister in Form und Technik, zugleich durch eigenartige Stilistik auszeichneten. S.

Leitfaden zur Perspektive für Maler und Dilettanten von B. R. Green. Autorisirte Uebersetzung aus dem Englischen von D. Strassner. Stuttgart 1892, Verlag von Paul Neff.

Dieses Büchlein bietet eine einfache, hauptsächlich auf den Dilettanten und Schüler berechnete Anweisung, auf dem Gebiete der Malerei eine richtige Perspektive zu gewinnen. Es vermeidet daher die leicht ermüdenden und verwirrenden theoretischen Erörterungen, beschränkt sich auf klare und leicht fafsliche praktische Belehrungen, die sich, von zahlreichen Abbildungen unterstützt, beim Gebrauche gewifs bewähren werden. G.

Der Deutsche Hausschatz Heft IV, S. 180 bis 188 bringt aus der Feder von August Reichensperger über den mit auf dem Kunstgebiet seltener Einmüthigkeit anerkannten und gefeierten August von Essenwein einen Nekrolog, vielmehr eine Anzahl von vornehmlich Briefen des verstorbenen Freundes entnommenen Notizen, welche sich zum Theil auf die Zeit seines frühesten Kunstschaffens, seines eigentlichen Werdens seit der Mitte der fünfziger Jahre beziehen und als eine sehr wichtige Ergänzung der zahlreichen anderen Lebensbilder, welche diese Periode kaum berühren, ganz besondere Beachtung verdienen.





Nr. 1.



Nr. 3.



Nr. 2.



Nr. 4.

Photographie u. Lichtdruck B. Kühlen, M. Gladbach.

Glasgemälde der ehemaligen Sammlung Vincent in Konstanz.











Abhandlungen.

Glasgemälde der ehemaligen Sammlung Vincent in Konstanz.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).



ls vor mehr denn Jahresfrist die Versteigerung der berühmten Sammlung Vincent in Konstanz bevorstand, habe ich in dieser Zeitschrift (Bd. IV Sp. 169/70) auf deren reiche Schätze, namentlich auf die kostbaren Glasgemälde hingewiesen und auf einer Lichtdrucktafel sechs hervorragende Exemplare der letzteren vereinigt. Längst sind diese Schätze in alle Welt zerstreut, manche zu bis dahin unerhörten Preisen. Vieles hat seinen Weg in die öffentlichen Sammlungen gefunden, die von ihren Verwaltern gerne als die *ultima ratio* betrachtet und bezeichnet werden. Aber auch die Privatsammler haben sich mancher und gerade der besten, wenigstens der theuersten Stücke, bemächtigt. — Dank den vortrefflichen photographischen Abbildungen, welche für die Illustrirung des Kataloges von den besten Gegenständen, namentlich von den gemalten Scheiben, genommen waren, ist es auch jetzt noch möglich, diese als Belehrungsmaterial zu verwerthen. Ich führe daher den Lesern auf der nebenstehenden Lichtdrucktafel vier Glasgemälde vor, welche aus einer Serie herrühren. Sie sind zwar an Zeichnung und farblicher Stimmung, auch an Integrität, den sechs obenerwähnten Scheiben nicht ganz ebenbürtig, haben aber vor ihnen den Vorzug, in mustergültiger Anordnung Szenen zu enthalten, welche für den kirchlichen Gebrauch häufig begehrt werden. — Nr. 1 stellt unter einem ganz dekorativ gehaltenen spätgothischen Baldachin, der auf zwei Säulen ruht, die Anbetung der drei Könige vor, eine Szene, die aus sechs in den schmalen Raum vortrefflich hineinkomponirten Personen besteht. Diese sind sehr bestimmt in den Linien, ausdrucksvoll in den Köpfen und so geschickt gruppirt, dafs sie vollständig zur Geltung kommen und auch für das gerade bei den Glasgemälden sehr wichtige, weil zu den farbigen Effekten so wesentlich beitragende Beiwerk im Hintergrunde: Architektur, Landschaft u. s. w. noch Raum genug übrig lassen. — Nr. 2, welches den auferstandenen Heiland zeigt, wie er seiner hl. Mutter erscheint, ist von einem ganz phantastisch behandelten Laubbaldachin bekrönt. Durch das Fenster des Hintergrundes machen sich die noch auffallend stark stilisirten Wolken bemerkbar und in einer Nebenöffnung erscheint, diese sehr geschickt ausfüllend, über dem Altar ein Engel. Halb sitzend halb knieend empfängt die Gottesmutter mit gefaltenen Händen den Segen ihres mit der Siegesfahne geschmückten Sohnes. Sehr lehrreich ist die Art, wie die Bleie angebracht sind, sowohl diejenigen der Hauptkonturen, welche die Figuren in grofser Bestimmtheit vom Grunde abheben, wie die sogen. Nothbleie, welche einen gröfseren Komplex einheitlicher Farbe bewirken müssen, wo hierfür ein einziges Glasstück nicht vorhanden oder nicht passend war. Die Unterschrift *Virgilli Hofer* wird wohl den Stifter dieser Scheibe bezeichnen. — Nr. 3 stellt unter einer originell komponirten Baldachinbekrönung die Himmelfahrt des Heilandes vor, einen für ein so kleines und schmales Fenster sehr schwierigen Vorwurf. Im Vordergrunde knieen Maria und Johannes als gut gezeichnete Gewandfiguren. Zwischen ihnen ist der Oelberg bemerkbar, zu dessen Seiten die übrigen Apostel sich übereinander gruppiren bis nahe an die Füfse des Heilandes, der sich eben von dem Gipfel erhoben hat und nur noch mit dem Untertheil seines Gewandes aus den Wolken herausragt. — Nr. 4 zeigt vor der scheibenförmigen Strahlenmandorla in reichem faltigen Gewande die Gottesmutter, wie sie mit ihren Händen das ganz unbekleidete Kind trägt. Ihre Füfse stehen auf dem Monde. Wildbewegte Wolken beleben in strenger Stilisirung den Hintergrund, aus dem oben zwei sehr flott gezeichnete Engel heraus schweben. Diese halten unmittelbar über dem Haupte der h. Jungfrau eine sehr reich gestaltete Bügelkrone. Dieses hübsch komponirte und sorgsam durchgeführte Glasbild dürfte sich sehr für die Nachbildung empfehlen mit Einschlufs der sinnigen Unterschrift:

Circum amicta sole,
nos p(ro)tege cum tua prole.

Schnütgen.

Die alte romanische Pfarrkirche zu Kriel bei Köln.

(Eine historisch-technische Studie.[1])

Mit 5 Abbildungen.



Die Pfarrkirche von Kriel wird zuerst urkundlich erwähnt in einer Bulle des Papstes Honorius III. vom 19. August 1224, durch welche neben anderen Gütern und Kirchen des Stiftes St.Gereon auch der Besitz von Kriel („Crele") bestätigt wird. an der nördlichen Thurmseite wurde neuerdings ein Gerätheschuppen angebaut.

Als Baumaterial ist verwandt bezw. wiederverwandt: Rheinische Grauwacke, Eifeler Sandstein, Tuffstein, Trachyt, Ziegelstein römischen, mittelalterlichen nnd neuzeitlichen Formates.



Fig. 1. Aufsen-Ansicht.

Der zeitige Bestand des malerisch-reizvollen Kirchleins ist aus den beigefügten Aufnahmen (Fig. 1) ersichtlich. Dem in mäfsigen Abmessungen (ca. 4,0 zu 7,0 *m*) gehaltenen Mittelschiff ist nach Westen ein im Untergeschofs gewölbter Thurmbau, nach Osten ein quadratisches Chorfeld mit halbkreisförmiger Apsis vorgelegt; das Mittelschiff öffnet sich in zwei Bogenstellungen nach dem nördlichen Seitenschiff, an das sich östlich die gewölbte Sakristei anschliefst;

[1]) Litt.: »Geschichte der Pfarreien der Erzdiözese Köln« Bd. VI, Dekanat Brühl, S. 422 bis 424.

Bruchsteinwerk aus Grauwacke und Sandstein, mit Ziegeln vermischt, tritt an der Aufsenwand des nördlichen Seitenschiffs und an der südlichen Mittelschiffswand (hauptsächlich im unteren Theil) zu Tage.

Das wesentlichste Material ist Tuffstein; er tritt auf als Schicht- und Bogenstein (in wechselnder Höhe von 8 bis 14 *cm*) am Mittelschiff, am Thurm, am Chorfeld und an der Chornische.

Beachtenswerth ist die Ausklinkung bezw. Auseckung der eingebundenen Schicht- und Bogensteine an den höchstens 8 *cm* vorspringen-

den Lisenen des Thurmes. Der leichteren Technik wegen ist anzunehmen, dafs das „Einsetzen" der zurückliegenden Fläche nach der Aufmauerung erfolgte, obwohl auch ein vorheriges Ausarbeiten denkbar wäre. Weiterhin ist der Tuffstein verwandt als bogenförmiges Sturzstück bei den oberen Fenstern des Thurmes, zu den Kragsteinen in der südlichen Mittelschiffwand, ferner zu den Sockel- und den Hauptgesimsschichten. Der Trachyt ist zerstreut mit dem Tuffstein verwandt bei Eckquadern, Ankerplatten zu den Gewänden der 1,45 *m* breiten Westthür und der nicht mehr ursprünglichen, später zugemauerten Südthür, endlich zu einzelnen Gesimsstücken. Der Ziegelstein fand zur Ausgleichung der Schichten bei dem Bruchstein- und Tuffmauerwerk sowie bei Flick- und Ausbesserungsarbeiten Verwendung. Das Mauerwerk des Thurmes (Tuff) hat sich vorzüglich erhalten; es blieb unverputzt und zeigt einen äufserst stimmungsvollen, graugrünlichen Flechtenüberzug auf der Oberfläche. Geputzt wurde das Mittelschiff und der Chor sammt Nische; von diesem Putzauftrag hat sich theilweise noch eine ca. 20 bis 25 *cm* breite Umrahmung erhalten, welche die schrägen Fensterlaibungen begleitet. Ein späterer zweiter Putzauftrag ist deutlich erkennbar.

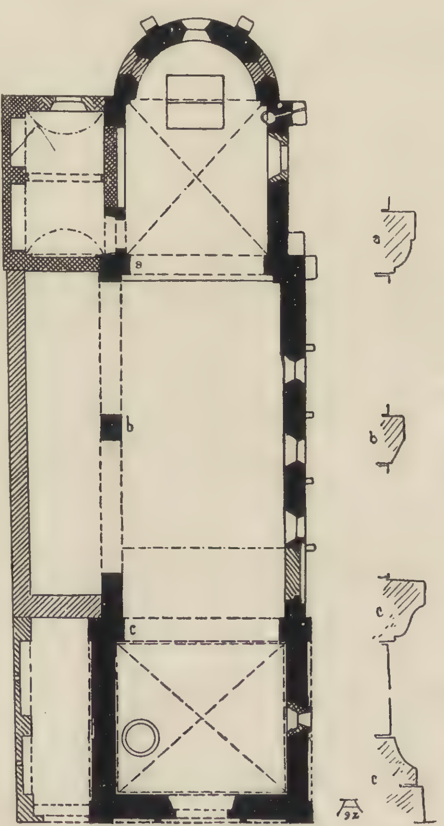


Fig. 2. Grundrifs.

Die inneren Wandflächen sind mit Ausnahme der Sockel und Kämpferwerkstücke geputzt; eine mehrmalige Tünchung ist erfolgt; die Werkstücke wurden neuerdings leider mit Oelfarbe überzogen. Der Fufsboden ist mit 18 × 18 *cm* grofsen Backsteinfliesen — soweit der Boden sichtbar — belegt; das Mittelschiff hat eine verschaalte Decke.

Eine charakteristische Formgebung zeigt sich: bei der Lisenenbildung des Thurmes ohne Kämpfer, bei dem Sockelgesims (flache Hohlkehle und abgeschrägte Platte), bei dem Hauptgesims (Hohlkehle), das gleichmäfsig am Thurm oder am Schiff und an dem Chor auftritt, bei der rechteckigen Fasche der Thüren, bei der einfachen Fensterschmiege; besonders charakteristisch ist das Kämpferprofil der nördlichen Mittelschiffpfeiler im Gegensatz zu Kämpfer- und Sockelgesims in der Thurmhalle und am Chorbogen. Bemerkenswerth ist endlich die Form des Taufsteins (der leider mit Oelfarbe überstrichen), wie zweier Sandsteinstücke (Fig. 3), welche vermuthlich den zerstörten Altären angehört haben mögen und späterhin in der südlichen Wand des Mittelschiffes eingemauert worden sind. Auf den theilweise erhaltenen, farbigen (rothen) Anstrich der Hohlkehle des Hauptgesimses sei noch im Besonderen hingewiesen.

Der zeitige Bestand, das Baumaterial und seine Behandlung sowie die Formgebung im Einzelnen lassen mehrere unterschiedene Bauzeiten deutlich erkennen.

Aus der ersten Bauzeit dürften noch herrühren: die Pfeiler bezw. deren Kämpfer, welche die nördliche Mittelschiffwand tragen, in Verbindung mit dem Bruchstein- und Sandsteinmaterial. Die ungewöhnlich weite Bogenspannung läfst die Annahme zu, dafs ursprünglich Säulen zwischengeschaltet waren, indem auch runde Trommelstücke von ca. 25 *cm* Durchmesser sich in nächster Nachbarschaft vorgefunden haben. Andererseits könnte bezweifelt werden, ob die Bogenspannung (die des Entlastungsbogens) noch die ursprüngliche, insofern als eine anderweitige Verlegung der Pfeiler stattgefunden haben kann. Ueber die Grundform der ersten Anlage (Fig. 2), welche noch in den Beginn des XI. Jahrh. zurückreichen dürfte, sind z. Z. nur Vermuthungen möglich; am wahrscheinlichsten ist die Annahme einer zweischiffigen Taufkapelle, welche dem hl. Stefan

geweiht war. Unter Arnold II., der auch bei St. Gereon eine rege Bauthätigkeit entwickelte, mufs wohl das Bedürfnifs einer Erweiterung oder eines Umbaues der Kapelle sich geltend gemacht haben. Zur Ausführung kam eine zwei- oder dreischiffige Basilika mit Westthurm, erweitertem Chor und anschliefsender Sakristei.

Bei diesem Bau, welcher wesentlich in Tuffstein mit Trachytquadern hochgeführt wurde, fand das Material der früheren Anlage ganz oder theilweise Wiederverwendung. Dafs bei dieser zweiten Anlage zur Aufnahme des urkundlich erwähnten Kreuzaltars ein südliches Seitenschiff zum wenigsten geplant war, kann angenommen werden. Hierfür sprechen zunächst die noch vorhandenen (4) Kragsteine in Tuffstein in der südlichen Hochwand; sodann die hochangelegten Fenster daselbst. Zweifellos öffnete sich die südliche Wand nach dem Seitenschiff in einer Bogenöffnung, welche in Tuffstein mit Rundstabprofil noch deutlich erhalten. Der Verlauf des südlichen Seitenschiffes, das entweder massiv umschlossen war oder in einer offenen Holzhalle bestand, dürfte in den Fundamenten noch nachzuweisen und festzustellen sein. Der Thurm war wohl zweigeschossig; der Zugang zum oberen Geschofs wurde durch einen nordwärts vorgelegten Treppenaufgang vermittelt, worauf das dort unterbrochene Hauptgesims, ein steigender Tuffsteinbogen und eine noch erhaltene Dachputzleiste, deutlich hinweisen.

Die Wölbung des Chorfeldes und der Sakristei scheint in späterer Zeit, etwa gegen den Anfang des XIII. Jahrh. hergestellt zu sein. Dafs aus dieser Zeit noch Spuren der malerischen Behandlung des Inneren unter der Tünche erhalten sind, ist nicht ausgeschlossen.

Das Bauwerk der zweiten Bauzeit, das wir uns mit dem zeitgemäfsen Farbschmuck, vermuthlich auch auf der äufsern Putzfläche, zu denken haben, litt im Laufe der Jahre empfindlich durch Kriegswirren, Brandschaden und Verwahrlosung; die Seitenschiffwände mögen eingestürzt sein; die südliche Langschiffwand wie Chor und Sakristei zeigte arge Schäden. Die so entstandene (wohl dachlose) Ruine mufs unter der Witterung stark gelitten haben und wurde vermuthlich ihres Tuffmaterials wegen vielfach geplündert; als Beweis diene schon die Thatsache, dafs das Tuffsteinmaterial an einer Gartenmauer des nahen Pastoratsgartens sich vermauert vorfindet.

Fig. 3. Taufstein sowie zwei Sandsteinornamente.

Im Beginne des vorigen Jahrhunderts entschlofs man sich zu einem ziemlich durchgreifenden Umbau; die südlichen Bogenstellungen der Mittelschiffwand wurden zugemauert, die nördliche Seitenschiffmauer neu aufgeführt; man schritt zu einer Neubedachung und Schieferung der Dächer, besserte den Putz aus, plattete den Fufsboden, tünchte die inneren Wände und stellte das Gestühl und die neuen Altäre auf.

In diesem Jahrhundert wurden weitere kleinere Ausbesserungs-Arbeiten am nördlichen Seitenschiff und an den Fenstern vorgenommen, auch der Anstrich im Innern erneuert.

Bei einer in Frage kommenden Wiederherstellung des Bauwerks dürften folgende Hauptgesichtspunkte festzuhalten sein:

1. Die anspruchslose Wiedergabe der dreischiffigen, romanischen Kirche nach Mafsgabe der aufzudeckenden Fundamente, unter angemessener Verwerthung der noch zu erwartenden lokalen Aufschlüsse und Fundstücke und unter sorgfältiger Erhaltung des mittelalterlichen Bestandes, der Ausbau des Thurmes in zwei Geschossen, ein angemessener Umbau der Sakristei.

2. Eine verständige Sicherung des Bestandes in baustatischer und bautechnischer Richtung, insbesondere eine wirksame Entwässerung des Gebäudes.

Köln. Ludwig Arntz.

Ueber Form und Ausstattung der Bilderrahmen.



ie wichtig der Rahmen für das Bild ist, welches er zu umgeben hat, gilt wohl als eine allgemein bekannte Sache. Man erfährt dies am besten, wenn sich Gelegenheit bietet, ein Bild ohne alle Umrahmung und dann in einem Rahmen zu sehen. Selbst eine linienbreite Einfassung thut ihre Wirkung. Weil also die grofse Bedeutung eines Rahmens sogleich in die Augen springt, so hängt sehr viel davon ab, ob man in Form und Ausstattung desselben im Verhältnisse zum Bilde wohl das rechte Mafs getroffen hat. Es kann ein Bild durch einen passenden Rahmen gleich gewinnen, wie durch einen nicht passenden gleich in seiner Wirkung einbüfsen.

Der Rahmen hat zum Hauptzweck, das Bild von der Mitwirkung aller umgebenden oder in der Nähe befindlichen Gegenstände für das Auge möglichst auszuschliefsen. Um dies desto besser zu erreichen, mufs man vor anderm auf das Bild selbst seine gröfste Aufmerksamkeit richten. Diesem zum Besten ist zuerst auf die Breite des Rahmens und dessen Ränder zu sehen, damit etwa nicht die Umfassung einen mächtigeren Eindruck macht als das Umfafste, welches doch immer als die Hauptsache erscheinen mufs. Es ist also nothwendig, dafs die Umrahmung in ihrem Gröfsenverhältnisse sich so weit unterordne, um der Wirkung des Bildes die volle Oberhand zu lassen. Sonst hat man nicht Bilder in einem passenden Rahmen, sondern breite Flächen, die zufällig eine Oeffnung in der Mitte haben, welche nicht unschön mit figürlicher Zeichnung in oder ohne Farben ausgefüllt ist.

Wie der Rahmen schadet, wenn er zu breit gehalten wird, so tritt ein ähnlicher Uebelstand ein, wenn er zu dick ist, wodurch das Bild zu tief zu liegen kommt, wie in einem Kasten. Der Beschauer mufs dann ins Bild hineinsehen, etwa wie er durch den Fensterrahmen in die Landschaft hinausschaut. Ein solcher Rahmen ist auch noch deshalb dem Bilde nachtheilig, weil sich, falls nicht gerade ein Fenster gegenüber liegt (und das ist der schlechteste Platz), ein starker Schlagschatten bildet und nur ein Theil des Bildes für einen und denselben Augenblick sichtbar bleibt. Der Zweck der Abgrenzung ist allerdings und zwar in einem hohen Grade erreicht, aber in sehr unerwünschter Weise: es ist das Bild theilweise oder unter Umständen ganz dem Blicke entzogen.

Indessen nicht nur allein dem Bilde gegenüber ist es keine leichte Aufgabe, das rechte Mafs in dem Rahmen für jeden einzelnen Fall zu treffen, sondern auch die Form oder der Bau desselben hat seine Schwierigkeiten. Hauptsächlich weifs man sich bei der Zeichnung eines Bilderrahmens deshalb nicht leicht zu rathen, weil die Neuzeit den rechten Begriff dieses so wichtigen Gegenstandes vergessend in der Regel nur Verkehrtheiten gehuldigt hat und wir die Folgen derselben stark büfsen müssen. Zweitens sind die Studien hierüber in den früheren Kunstperioden sehr erschwert, weil es damals andere Verhältnisse gab, unter denen die Bilder aufgestellt wurden, so zwar, dafs sie der Rahmen in unserem heutigen Sinne häufig gar nicht oder nur in einer anderen meist ganz einfachen Weise bedurften. So z. B. gibt uns die Hinterlassenschaft des klassischen Alterthums für die Gestaltung seiner Bilderrahmen sehr wenig Anhaltspunkte. Wie bekannt, sind eigentliche Bildtafeln, wie wir sie jetzt uns denken, kaum in Abbildungen an der Wand auf uns gekommen. Und diese bestehen meist in einer schmalen, ganz flachen Stableiste oder gar nur in braunen oder rothen, bandartigen Einfassungen. Besser sind wir mit dem Mittelalter daran; da begegnen wir schon sehr frühe einer kräftigeren Umsäumung der Bilder in den Initialen und Verzierungen der Handschriften. Der spätere reiche Bau der Altäre bietet dann noch bessere Motive, unsere bisherige Rahmenbehandlung zu vervollkommnen. Freilich ist hierbei wohl zu unterscheiden, was bereits als Altarschmuck und nicht mehr als Rahmen- oder Bilderschmuck zu gelten hat. Man irrt daher, wenn namentlich die obere Hälfte des Rahmens nur reich behandelt wird, indem dieselbe nach dem Muster eines verzierten Giebels sich gestaltet, mit Mafswerk ausgefüllt oder mit durchbrochenem Laubwerk besetzt wird. Um somit nicht in neue Verkehrtheiten hinein zu gerathen, sehe man zuerst von den reicheren Formen der Umrahmungen der Altäre ab und berücksichtige bei seinen Versuchen zunächst die kleinen Bildtafeln aus Elfenbein, Diptychen und Triptychen; ihre Umrahmungen sind fast durchgängig nur einfache, schwache Bänder, die keinen anderen Zweck haben, als das vertieft in der Mitte liegende Relief zu schützen. Dann suche man die frei-

lich etwas noch seltener gewordenen, reliefartig gehaltenen Bucheinbände auf und gehe endlich weiter zu den Flügelthüren der gothischen Altäre über.[1])

Gehen wir nun auf Grund dieser Motive näher auf den Bau der Bilderrahmen ein! Zuerst sei bemerkt, dafs wir uns den gewöhnlichen Rahmen als vier schmale Flächen denken, welche rechtwinklige und nicht unterschnittene Ränder haben. Da der Rahmen den Zweck hat, das Bild von der Umgebung abzutrennen und den Blick schärfer auf dasselbe zu lenken, so ergibt sich von selbst, dafs der Innenrand schief gegen das Bild sich neigen soll, besonders wenn dieses etwas tiefer zu stehen kommt. Die schwächste Abfassung des Innenrandes besteht in einem zarten Viertelstäbchen. Es können alle vier Seiten gleich behandelt sein, aber bedeutend besser steht, wenn der untere Rand eine Fase, einen Wasserschlag, zeigt, wie uns dies die Flügelthüren vieler Altäre aufweisen. Durch Hereinziehung von Hohlkehlen mit Fasen können sich die drei oberen Seiten leicht reicher entwickeln. An den äufseren glatten Flächen wird meist nur vermittelst Farbe, wie wir gleich sehen werden, ein reicherer Schmuck angestrebt und auch erreicht. In breiteren Hohlkehlen sind freistehende, um Stäbe gewundene Blätter verschiedener Art angebracht, welche im Mittelalter nur Reliefs einnahmen, wie z. B. an der Innenseite der Flügelthüren, während die Profile an der Aufsenseite um die Tafelgemälde sehr schlicht erscheinen, meist nur aus einer Hohlkehle zwischen zwei Fasen oder aus einer Hohlkehle in Verbindung mit einem zarten Stäbchen bestehen. Stets festzuhalten wäre, dafs jedes Ornament an den Körper des Rahmens architektonisch sich anschliefse und nicht an denselben wie angeklebt erscheine. Wollten die Alten den Obertheil des Rahmens reich verzieren, so hielten sie das Bild etwas kürzer und füllten den Raum darüber mit flachem, zart geschnitztem Laubwerk aus, das sich zu beiden Seiten an den Rahmen enge anschlofs.

Nicht minder wichtig und schwierig wie der Bau und das Ornament ist auch die Farbe des Bilderrahmens. In dieser Beziehung ist es in unseren Tagen soweit gekommen, dafs beinahe Jedermann vollkommen befriedigt wird, wenn der Rahmen eines Bildes nur hübsch vergoldet ist! Aber hierin liegt für sehr viele Fälle ein grofser Irrthum, denn gegen die Vergoldung mufs oft allerlei eingewendet werden; nicht jedoch, als ob sie für allgemein verwerflich wäre. Für die Masse der leichtfertigen und kraftlosen modernen Bilder ist sie in der Regel gut und sie thut in vielen Fällen das, was man von ihr erwartet, nicht blofs zum Scheine, sondern in Wirklichkeit, das nämlich, dafs sie das Bild fertig macht oder vollendet. Die modernen Bilder sind durchweg greller in den Tönen, bunter in den Farben, stärker in den Gegensätzen und darum unharmonischer. Nun kommt mit seinem Scheine der goldene Rahmen und wirft den gleichmäfsigen Schimmer über die Gegensätze, sie gewissermafsen versöhnend und mit diesem Einheitsschimmer in Harmonie bringend, wodurch eben der Eindruck der Vollendung erreicht werden soll. Ist das Bild aber schon an sich charakteristisch kräftig und harmonisch durchgeführt, warm im Tone und milde in den Gegensätzen, so kann ihm der goldene Rahmen auch schaden, indem er das Auge blendet und das Gefühl für die volle Kraft und Schönheit des Bildes abstumpft und unempfindlich macht. In dieser Lage befinden sich viele der alten oder der in ihrem Geiste durchgeführten neuesten Bilder. Die älteren Künstler, selbst bis ins XVIII. Jahrh. herauf haben auch nicht goldene Rahmen für ihre Leistungen für nothwendig gehalten. Der gröfste Theil der älteren Rahmen sind wohl erst in späterer Zeit vergoldet worden, denn ihre Meister haben ihnen die Naturfarbe des Holzes[2]) gelassen und Gold mit Farben, roth, blau, grün damit nur in Verbindung gebracht. An den Flügelthüren der alten Altäre finden wir die Fläche häufig roth-braun mit aufgesetzten zerstreuten goldenen Blumen, die Hohlkehle in gebrochenem Weifs, auch blau, und hart am Bilde nur ein schwaches vergoldetes Stäbchen.

Wie viele andere Fragen auf dem religiösen Kunstgebiete noch nicht befriedigt gelöst, so gilt dies auch bezüglich der Bilderrahmen, so dafs weitere Studien an alten Originalen sehr wünschenswerth wären, sollen die Bilder durch ihre Einfassung in der Wirkung gehoben werden, wenigstens in derselben nichts einbüfsen.

Terlan. Karl Atz.

[1]) [In Uebereinstimmung mit ihnen sind die kleinen Devotionsbilder behandelt, von denen sich aus der spätgothischen Periode noch manche in der ursprünglichen Fassung erhalten haben. D. H.]

[2]) [Diese dürfte sich aber, wie auch im Mittelalter selten verwendet (d. h. unbemalt gelassen), nur als Ausnahme bezw. für ganz einfache Verhältnisse empfehlen. D. H.]

Reliquienkästchen von Elfenbein im Museum zu Schwerin.

Mit 2 Abbildungen.



as umseitig abgebildete Elfenbeinkästchen romanischen Stils gehört den Grofsherzoglichen Kunstsammlungen erst seit dem Jahre 1818 an. Es stammt aus dem Nachlafs des letzten Kurfürsten Maximilian von Köln, welcher ein Sohn Kaiser Franz I. war, 1784 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bestieg, 1794 durch die Franzosen aus Bonn vertrieben wurde, sich nach Oesterreich wandte und den 26. Juli 1801 zu Hetzendorf bei Wien verschied. Den Kunstnachlafs desselben erwarb — wann? und wie? ist hier nicht näher bekannt — der Königlich Sächsische Münzmeister Engel, und dieser veräufserte denselben im Jahre 1818 an den Grofsherzog Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin.[1]) Das genannte Kästchen, das auf S. 6 des Verzeichnisses der Sammlung aufgeführt ist,[2]) ist 185 *mm* lang, 125 *mm* breit und 30 *mm* hoch. Mit Ausnahme des reliefirten Schiebedeckels (Fig. 1) und der einfachen Plättchen, welche die inneren sechs Fächer (Fig. 2) schliefsen, und an denen theilweise noch die vergilbten alten Seidenbändchen sitzen, mit denen sie abgehoben wurden, ist das Ganze in augenscheinlich beabsichtigter mühevoller Weise aus einem Stück gearbeitet, aber nicht zu einem weltlichen Zweck, wie ihn der Schreiber des Verzeichnisses nennt und der ihm leichthin in die Feder gekommen zu sein scheint, weil unter den vorhergehenden Nummern mehrere chinesische Kästchen von Elfenbein mit Spielmarken aufgeführt sind, sondern gewifs nur zu einem Zwecke, bei dem es sich um die Ehre Gottes und der Kirche handelte. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir dies Kästchen für ein Reliquiarium erklären. Kästchen dieser Art kommen ja öfter vor. Man vergleiche nur zwei der Würzburger Dom-Reliquiarien, welche in dem Prachtwerk von Hefner-Alteneck »Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance« Bd. I, Taf. 52 u. 71, abgebildet sind. Auch der Reliefschmuck des Deckels und der Langseiten des Kästchens deutet auf den eben genannten Zweck. Aus einem Henkelkelch, dessen uralte Form die Beschreibung im Buch des Presbyter Theophilus III, 30: *„De fundendis auriculis calicis“* in die Erinnerung ruft, wenngleich es sich dort um Metall- und Gebrauchskelche und nicht um Dekorationsbilder handelt, spriefst in romanischer Stilisirung ein Weinstock mit Reben, Blättern und Trauben empor. Oben in der Spitze desselben picken zwei taubenartig gebildete, einander gegenübergestellte Vögel an den Früchten des Stammes. Unter ihnen erscheinen in Rebenwindungen Hase und Hund (oder Fuchs?), beide mit ihren Mäulern nach rechts hin die Rebe berührend. Ihnen folgen, weiter nach unten, in ähnlicher Anordnung, zwei gröfsere, gleichfalls taubenförmig gebildete, wieder einander gegenübergestellte Vögel, welche mit ihren Schnäbeln an den Ansätzen junger Rebenschöfslinge picken. Ganz unten finden wir endlich einen Löwen und eine Hindin, beide nach links gewandt. Derselbe Gedanke, nämlich das Streben der Kreatur nach dem Saft der Rebe und der Traube, ist auf den beiden Langseiten des Kästchens versinnbildlicht; auf der einen picken zwei einander gegenübergestellte Tauben an einer Traube, und Hund und Hase streben einer anderen Traube zu; auf der andern Seite finden wir sechs Thiere derselben verschiedenen Gattungen, welche, immer zu zweien gegenübergestellt, sich an den gleichen Früchten nähren. Man sieht, es bedarf keines weiteren Eingehens auf die mittelalterliche Thiersymbolik, auch keiner umständlich und weitschweifig herbeigeholten Deutung, um diese Darstellung so-

---

[1]) Vgl. »Freimüthiges Abendblatt« vom 27. März 1818, Nr. 12, S. 97 ff. (Schweriner Ztg.) und »Kunstgewerbeblatt« IV, S. 152.

[2]) Das von Engel übergebene Verzeichnifs lautet: „Verzeichnifs einer Sammlung von Kunstsachen vorzüglichen Werthes und Alterthümern. Aus dem Nachlasse Sr. Durchlaucht des Churfürsten Maximilian zu Cöln“. Auf der 6. Seite, am Schlufs der V. Abtheilung, welche die elfenbeinernen Werke der Sammlung umfafst, ist unser Kästchen mit folgenden Worten beschrieben: „Einer (nämlich Kasten, wie die vorhergehenden) von sehr alten Schroth und Korn, trägt das Gepräge einer sehr altdeutschen Arbeit an sich, und besteht aus einem über alle Mafsen grofsen Stück massiven Elfenbein. Die äufsere Verzierung besteht aus Vögeln, Laubwerk und verschiedenen Thieren, die innere Konstruktion enthält sechs Kästchen oder vertiefte Fächer mit Deckeln, vermuthlich Spielmarken oder sonst etwas der Art hineinzulegen, aber alles aus dem massiven Elfenbein gearbeitet, und eigentlich eine Herkules-Arbeit.“ Es wurde im Jahre 1818 auf 20 Thaler gewerthet. Wie hoch möchte es heute wohl kommen?



Fig. 1. Aeussere Gestaltung (Deckel und Langseite) des Kästchens.

sind die Symbole der Christenheit und ihrer verschiedenartigen Vertreter, welche von Christus mit seinem Blute gespeist werden. Somit ist gar nicht daran zu zweifeln, dafs das in seiner ganzen Erscheinung und schlichten Bildersprache so überaus anziehende kleine Kästchen einstmals heiligem Brauche diente. Und es ist offenbar ein recht altes Kästchen. Das beweist nicht blofs die Beschaffenheit des Elfenbeins, an dessen Oberfläche sich hie und da, besonders am Ende des Schiebedeckels, bereits die Spuren der ersten Verwitterung zeigen, das wird auch an der primitiven Aushöhlung der sechs Fächer klar,[3]) welche, was die Methode der Arbeit betrifft, die Erinne-

fort zu begreifen: Der aus dem Kelch emporgewachsene Weinstock ist Christus, der Weltheiland, der mit seinem Blut alle Kreatur erlöst, und die verschiedenen Thiere im Weinstock

[3]) Darauf geht die „Herkules-Arbeit", von welcher das alte Inventar spricht. *„Deinde cum diversis ferris fode campos quam profunde volueris — — atque pertrahe in circuitu subtiliter flosculos, sive bestias, aves, vel dracones collibus et caudis concatenatos"* (Theophilus III, 92).

rung an die Einbäume prähistorischer Zeiten wachrufen, das wird ferner klar an der Behandlung der Ranken, Blätter und Thierformen, für welche Analoges nur in der romanischen Geschmacksperiode des X. und XI. Jahrh. gefunden wird. Die Gründe für die Datirung des Kästchens um die Wende vom X. zum XI. Jahrh. finde ich, soweit mir Abbildungen zur Hand sind, u. a. in den Vergleichen mit nachfolgenden Kunstarbeiten: Zwei Elfenbeinplatten auf einem Evangelien-Kodex in der Universitätsbibliothek zu Würzburg, welche mit guten Gründen Heinrich I., Grafen von Rothenburg (995 bis 1018), zugeschrieben werden, zeigen eine im Gegenstande und im Stil ganz aufserordentlich verwandte Darstellung (vgl. Hefner-Alteneck a. a. O. Bd. I, Taf. 9, S. 1 ff. u. 12). Ein der Kaiserin Kunigunde († 1040), der Gemahlin Heinrichs II., zugeschriebener Elfenbeinkamm im Domschatz zu Bamberg enthält das Motiv zweier aus einem Kelch nippender Tauben. Beide, Tauben und Kelch (dieser freilich ohne Henkel), stimmen aufs Beste zu denen unseres Kästchens (vgl. a. a. O. Bd. I, Taf. 28, S. 36). Von den oben schon citirten Würzburger Reliquienkästchen setzt Hefner das eine, welches dem unsrigen verwandt ist (a. a. O. Bd. I, Taf. 71, S. 88 ff.), gleichfalls in das XI. Jahrh. Mit diesen Beispielen mag es genug sein. Dafs sich für die Formen der Blätter und Ranken, ebenso für das einfache Flechtmuster des Doppelbandes, welches den Rand des Kästchens um den Schiebedeckel herum schmückt, und für die Sternblümchen links und rechts vom Henkelkelch unterhalb des Weinstocks, noch viele Belege aus den Jahrhunderten des romanischen Stils finden liefsen, weifs Jeder, der sich mit dem Formenkreis desselben beschäftigt hat.



Fig. 2. Innere Einrichtung des Kästchens.

Am Schlufs sei noch bemerkt, wenngleich es, streng genommen, nicht mehr hierher gehört, dafs das Grofsherzogliche Museum aufser dem oben beschriebenen Reliquienkästchen nur noch eine einzige alte werthvolle Beinschnitzerei aus der Zeit des romanischen Stils besitzt. Es ist dies eine zu einem Schachspiel gehörende Gruppe aus röthlich schimmerndem Wallrofszahn, welche einen König darstellt, der auf einem Thron sitzt und neben welchem zwei kleinere jugendliche Gestalten mit einem Beine knieen, von denen die eine rechts ein Spielmann mit der antiken Doppelflöte, und die andere links ein Mundschenk sein soll, der einen Becher hält. Der König trägt eine Krone, in der Rechten ein Szepter und in der Linken einen andern Becher, dessen Form genau mit der des Bechers übereinstimmt, welchen der Mundschenk dem Könige darbietet. Lisch hat darüber im XX. Bande der »Jahrbücher des Vereins für mecklenb. Gesch. und Alterthümer« in Verbindung mit andern Schachfiguren ausführlich gehandelt und die Aehnlichkeit mit zwei im Berliner Museum aufbewahrten Bischofsfiguren, welche gleichem Zwecke dienten, hervorgehoben. Zugleich hat er auf das XI. und XII. Jahrh. als Zeit der Entstehung der Gruppe hingewiesen. Allein dabei ist ein wichtiges Moment nicht ausreichend gewürdigt worden. Das ist der mit grofser Schönheit gearbeitete romanische Thronsessel, (auf dem der König sitzt), dessen 3 Wände, Rückwand und beide Seitenwände, in zierlichster und geschicktester Weise durchbrochen sind, wie es bei den Berliner Figuren nicht der Fall ist, und wie der Verfasser überhaupt kein ähnliches Beispiel unter den ihm bekannten Schachfiguren dieser Art zu nennen weifs. Besondere Aufmerksamkeit aber verdient die Rückwand des Thrones. Hier findet sich ein symmetrisch angeordnetes Schlangengewirr in jenem Stil, wie er vom VII. Jahrh. her aus Miniaturen irischer Klöster bekannt ist, sich in die angelsächsischen Königreiche sowie nach Frankreich verpflanzt und nachher überhaupt noch in der romanischen Kunst nachgewirkt hat. Dieses stark hervortretende irische Element in der Rückwand des Thrones ist nun in Verbindung mit dem antik römischen Flötenspieler auf der Vorderseite ein Grund, der Gruppe ein noch höheres Alter zuzuerkennen, als Lisch es gethan hat. Jedoch ist es gewagt, den Zeitraum eng zu begrenzen. Lisch kaufte die Gruppe im Jahre 1856 von einem Trödler in Parchim für 4 Thaler, vermochte aber über ihre weitere Provenienz nichts zu ermitteln.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Die Erzthüren und die Fassade von St. Zeno zu Verona.

II. Die Marmorreliefs der Fassade.



ine eingehendere Beschreibung der reich gegliederten, dem Innenbau entsprechenden Fassade liegt aufser dem Bereich dieses Aufsatzes und ist ohne gute Abbildung kaum möglich. Nur ihre Bildwerke beschäftigen uns hier. Dieselben befinden sich in der höhern, dem Mittelschiff entsprechenden Abtheilung. Oben hat letztere ein grofses Radfenster mit zwölf durch Doppelsäulen gebildeten Speichen, welche ebensoviele Rundbogen tragen, um die sich ein grofser Kreis legt. Sechs Figuren sind in diesem Kreise angebracht, die höchste, oben auf dem Rad befindliche, thront ruhig im Besitze des Glückes. Zu ihrer Linken steigen auf der Nordseite zwei bekleidete Figuren auf, zur Rechten fallen zwei halb bekleidete herab, eine sechste liegt unten, der thronenden gegenüber, nackt auf dem Boden; sie hat alles verloren. Vier in der äufsern und innern Umfassung des Rades ehedem angebrachte leoninische Verse erklärten den Sinn dieser Bilder:

+ *En ego fortuna moderor mortalibus una;*
Elevo, depono, bona cunctis vel mala dono,
+ *Induo natatos, denudo veste paratos,*
In me confidit si quis, derisus abibit.

Unterhalb dieses Glücksrades tritt der Portalbau vor. Er beginnt unten mit zwei vor der Mauerfläche ruhenden Löwen. Der Löwe der Nordseite hält zwischen den Klauen das Haupt eines Menschen, der Löwe der Südseite einen Widder. Jeder trägt eine Säule mit korinthisirendem Kapitäl, worauf die Stirnseite je eines grofsen, aus der Wand heraustretenden Steines liegt. Beide Steine enden in Bildern zusammengekauerter Menschen; auf der Südseite sieht man eine Frau, auf der Nordseite einen bärtigen Mann. Oberhalb der Häupter dieses Paares beginnt ein grofser Rundbogen, über dem sich der den Vorbau abschliefsende niedrige Giebel erhebt.

In der Mitte des durch den Rundbogen und den Giebel gebildeten Raumes erscheint unter der Hand Gottes das Lamm, zur Seite stehen die grofsen Figuren der beiden Johannes. Der Täufer nimmt die Epistelseite, südlich und links vom Lamme, ein. Dort sind auch die Basreliefs aus dem Alten Bunde angebracht, dort ruht ein Löwe auf einem Widder und hat die Erzthüre einen Löwenkopf. Johannes, der Evangelist, steht nördlich, auf der Evangelienseite, wo die Basreliefs aus der Geschichte des Neuen Bundes sich finden und sowohl beim Löwen als auf der Erzthüre und an der Stirnseite jenes Steines der Kopf oder die Figur eines Mannes dargestellt ist. Vier Inschriften erklären den Sinn der Bilder:

+ *Dextra Dei gentes benedicat sacra petentes.*
+ *Agnus hic est, cuncti qui tollit crimina mundi.*
+ *Sensit, praedixit, monstravit, gurgite tinxit.*
+ *Astra petens ales bibit alta fluenta Joannes,*
Pectore de Christi gustans archana (Dei?).

Jenen Rundbogen haben die Steinmetzen durch zweimal vier Blumen und zwischen diesen durch zweimal drei Thiere verziert. Das Lamm steht über den Schlufsstein zwischen zweien jener Blumen.

Die untern Flächen jener beiden aus der Mauer hervortretenden, auf den Säulen ruhenden Steine zeigen zwei Drachen, die Seiten Monatsbilder. Letztere beginnen auf der Südseite mit dem Monat März, in dem damals der Jahresanfang lag, und sind so angeordnet, dafs jeder Stein auf der äufsern und auf der innern, der Thüre zugewandten Seite je drei derselben erhielt. Versinnbildet sind die einzelnen Monate folgendermafsen:

März: Ein Ritter zieht aus.

April: Ein Mädchen hält in jeder Hand eine Blume.

Mai: Ein Mann, dessen Haupt von Sonnenstrahlen umgeben ist, bläst in zwei nach rechts und links gewendete Hörner.

Juni: Ein junger Mann pflückt Früchte vom Baume.

Juli: Ein Bauer bei der Weizenernte.

August: Ein Mann schlägt Reifen um ein Fafs.

September: Ein Winzer keltert Trauben.

Oktober: Ein Hirt wirft Eicheln vom Baume, welche von seinen Schweinen gefressen werden.

November: Ein Mann schlachtet sein gemästetes Schwein.

Dezember: Ein Mann trägt Brennholz.

Januar: Ein Greis wärmt seine Füfse am offenen Feuer.

Februar: Ein Mann beschneidet die Reben. An diesem Basrelief sind die deutlichsten Farbspuren erhalten. Sie zeigen, dafs ehedem das ganze Portal bemalt war.

Zwischen den beiden derartig verzierten Steinbalken liegt der Thürsturz, welcher das mit vielen Bildwerken ausgestattete Tympanon trägt. In der Mitte desselben steht die grofse Figur des als Bischof gekleideten hl. Zeno, unter dessen Füfsen ein Teufel liegt. Zur Rechten stehen gewappnete Männer, zur Linken kommen gepanzerte Krieger herangeritten. Die um den Bogen gehende Inschrift hat zwei Reihen. Die innere lautet:

+ *Dat presul signum populo munimine dignum.*
+ *Vexillum Zeno largitur corde sereno.*

Jene Fufssoldaten stellen demnach das Volk, die Reiter den Adel von Verona vor. Jhr Patron gibt ihnen die siegverheifsenden Zeichen und Fahnen. Unter den Füfsen der Soldaten und der Reiter zieht sich ein Fries hin, in dem zur Rechten und Linken auf je fünf Säulen vier Bogen ruhen, so dafs acht Abtheilungen entstehen, worin Szenen aus der Legende des Patrons zur Darstellung kommen. 1. Der König Gallienus läfst ihn zu seiner vom Teufel besessenen Tochter rufen; 2. er befreit sie; 3. gibt den Boten drei Fische, welche diese mit einem vierten, gestohlenen kochen; 4. er fischt und 5. rettet den Mann, welcher durch die Bosheit des Teufels mit seinem Ochsenwagen in die Etsch gefallen war. Eine über diese Bilder hinlaufende Inschrift sagt erklärend:

Rex Gallienus Zeno(nem) querit anhelus.
Pisces legatis tres dat bonitas sua gratis.
Zeno piscatur. Vir stat demonque fugatur.

Die Bilder dieses Tympanon und wohl auch die Monatszeichen rühren her von einem Steinmetzen Nikolaus; denn die äufsere Reihe der um dasselbe gehenden Inschrift lautet:

+ *Artificem gnarum, qui sculpserit hec, Nicolaum*
+ *Omnes laudemus, Christum Dominumque rogemus,*
Celorum regnum tibi donet ut ipse supernum.

Der erste Vers stimmt wörtlich überein mit dem dritten einer 1135 am Dome von Ferrara neben ähnlichen Reliefs angebrachten Inschrift. Daraus erhellt, dafs Nikolaus auch dort wirkte und hier in Verona wohl nach 1135 arbeitete.

Das Glücksrad und sein Radfenster sind laut einer im Innern der Kirche stehenden Inschrift (um 1138) von Briolotus gemacht. Einen dritten Künstler nennt eine freilich kaum mehr lesbare Inschrift im Gesimse über den zur Seite des Portalbaues angebrachten Marmorbildern des Neuen Bundes:

Qui legis (pete?) natum perlata to(?) Marie
salvet in eternum, qui sculpserit ista Guilelmum.

Ein Hauptschmuck der Fassade von St. Zeno sind die zu beiden Seiten des Portalbaues in die Wände eingelassenen Relieftafeln von weifsem Marmor. Sie stehen zwischen je drei auf's reichste mit Laubranken verzierten Pfeilern, welche schmale Architrave und darüber auf der Südseite zwei Rundbogen, auf der Nordseite ebensoviele Giebel tragen, über die sich ein starkes Gesimse hinzieht. Die nördliche Seite hat fünf, die südliche vier Bilderreihen. Letztere zeigt unten eine Szene aus der Dietrichsage, in den drei folgenden Reihen je zwei Szenen aus der Geschichte der Stammeltern. Bezeichnen wir zum Behufe leichterer Beschreibung jene Bildwerke mit den Zahlen 201 bis 208.

201. Ein in's Hüfthorn blasender, gekrönter Jäger mit fliegendem Mantel reitet rasch voran, vor ihm läuft (in 202) ein von Hunden verfolgter Hirsch zu einem Thor, in dem ein nackter Mann steht, welcher das Thier ergreift. Die Inschrift sagt:

+ *O regem stultum! Petit infernale tributum,*
Moxque paratur equus, quem misit demon iniquus.
Exit aquam nudus, petit infera non rediturus.
Nisus, equus, canis huic datur; hos dat avernus.

Hier ist also ein Theil der alten Sagen über Dietrich von Bern dargestellt, wonach dieser König vom Teufel ein schwarzes Rofs und rasche Hunde erhielt, durch die er als leidenschaftlicher Jäger in die Hölle gebracht wurde (vgl. Ersch u. Gruber »Encyklopädie« 25 S. 111).

203. Das Bild besteht aus drei Marmorplatten. Eine schmale enthält die grofse Figur Gottes, der seine Hand im Redegestus erhebt; neben dieser schmalen Platte stehen zwei breite, in der unteren und gröfseren erscheinen viele Vierfüfsler, während die obere mit Vögeln gefüllt ist. Die Inschrift sagt:

Factor terrarum genus hic creat omne ferarum.

204. Wiederum drei Platten, in der hohen und schmalen Gott mit Kreuzesnimbus und Redegestus, in den beiden breiteren Adam, nackt zwischen reichen Ranken (Sinnbildern des Paradieses) schlafend. Inschrift:

Ut sit rex rerum, dedit Ade sexta dierum.
Hic exempla tra(h)i (!) possunt laudes Nicolai.

Nikolaus, welcher die Bilder des Tympanon machte, meifselte also auch diese Basreliefs.

205. Gott zieht die Eva aus der Seite des schlafenden Adam.

Costa(m) furatur Dominus, un(de) virago creatur.

206. Eva nimmt einen Apfel vom Baume, andere liegen schon in ihrem Schoofse; Adam ifst von der verbotenen Frucht.

Idra dat, Eva viro, vir mordet federe diro.

207. Ein Engel vertreibt die Stammeltern aus dem Paradiese.

Lex datur, offendit, penas pro crimine pendit.

208. Eva sitzt auf einem Stuhle, spinnt und hält zwei Kinder auf dem Schoofse. Adam bearbeitet mit einer Hacke die Erde. Im Hintergrund ein Vogel.

Conqueror intrantes de seve fraudibus Eve,
Que mihi, que vobis infixit perpetui vive.

Die Inschriften sind, wie man sieht, fehlerhaft. Vielleicht verstand Nikolaus die Vorlagen nicht und meifselte sie unrichtig in den Stein. Der Schlufs des letzten Verses wird wohl zu lesen sein: *perpetuum ve (vaeh).*

Die Basreliefs nördlich vom Portalbau bringen in der untersten Reihe Kampfesszenen, in den 4 nach oben hin folgenden Bilder aus dem Neuen Bunde. Bezeichnen wir sie mit 211 bis 219.

211. Zwei Ritter reiten gegeneinander. Zur Seite kniet eine Frau.

212. Ein Fufssoldat ersticht einen andern; eine Frau sieht stehend zu.

Neben 211 steht jenseits des die Basreliefs einrahmenden Pfeilers eine Frau mit der Beischrift: *Mataliana.* Ist sie eine Wohlthäterin des Stiftes, oder gehört sie mit 211 und 212, wie 201 und 202, zu einem alten Sagenkreise? In den kämpfenden Reitern möchte ich wegen einer ähnlichen Miniatur des XIII. Jahrh. im Veroneser Codex der Vaticana (Palat. lat. 927, vgl. Seroux d'Agincourt Taf. LXVI n. 5) Theodorich und Odoaker erkennen.

213. Die Verkündigung. Der Engel steht vor Maria, die spinnt.

214. Die Heimsuchung. Maria und Elisabeth umarmen sich.

215. Die Geburt Christi. Maria liegt vor der korbartigen Krippe, worin das Kind schläft. Joseph sitzt in der Ecke, das Haupt auf die Hand stützend (schlafend).

216. Ein Engel erscheint zweien Hirten.

217. Die Könige vor Herodes.

Im Gegensatz zu den Bildern der andern Seite sind hier keine Verse bei den Basreliefs angebracht, aber meist die Namen der handelnden Personen beigefügt. So steht über der Krippe des Jesuskindes: *Praesepium.* Die Personen sind in dieser zweiten Reihe unter sechs auf Säulen stehende Spitzbogen oder Rundbogen und auf die Pfeiler gesetzt. Die Anordnung gleicht also jener bei der Darstellung der Wunder des hl. Zeno im Tympanon. Sie erinnert an die Reliefs der vielumstrittenen Marmorsäulen, welche in St. Marco zu Venedig den Baldachin des Hochaltars tragen. Da zwei Figuren auf den Pilastern stehen, müssen die Bildwerke der südlichen Seite, in denen Nikolaus die Pilaster als Rahmen behandelte, älter sein. Wilhelm, der Künstler dieser nördlichen Seite, behielt die Pilaster bei, weil die Symmetrie es verlangte, ging aber aus seinen Rahmen hinaus. Er ist dem Nikolaus überlegen in Darstellung des Nackten, des Faltenwurfes und in der Gruppirung. Auch bei ihm fehlt aber den Köpfen rechtes Leben; die gebohrten, mit Blei ausgefüllten Augen vermögen diesen Mangel nicht zu heben. Dagegen liegt in den Bildern des Nikolaus eine gröfsere Kraft und ein tieferes künstlerisches Verständnifs. Er war wohl der erfahrenere, gewiegte Meister, Wilhelm sein talentvoller Schüler, der mit der Zeit fortschreitend, in manchem den Lehrer überflügelte, ohne aber noch recht Maafs zu halten. Einzelne seiner Kapitäle erinnern an frühgothische französische Muster, während Nikolaus ganz und voll auf dem Boden der Antike steht, deren Blattwerk er vortrefflich nachahmt.

213. Die Könige vor der auf einem Stuhle thronenden Gottesmutter. Zwei sind bärtig; der erste kniet, die andern stehen; alle halten grofse, halbrunde, mit Geschenken gefüllte Schüsseln vor sich hin und sind gekrönt. Das Kind macht den Rede- oder Segensgestus; die Mutter streckt zum Empfange die Hand aus. Im Hintergrunde liest man: *Ecce veniunt ad Dominum.*

214. Die Opferung Christi. *IHS offertur.*

215. Ein Engel sagt zu Joseph, der vor ihm steht (!): *Tolle puerum.*

216. Joseph führt den Esel, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt, „*in Egiptum*".

217. Johannes tauft den vor ihm stehenden Heiland, aus der über ihn gehaltenen Hand Wasser ausgiefsend. Oben erscheint die Taube, *Baptismum XPI.*

218. Judas verräth Christum. *Tradicio XPI.* Petrus ist durch einen grofsen Schlüssel gekennzeichnet.

219. Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Er hat einen kleinen Lendenschurz und einen Nimbus, keine Krone; die Füfse stehen auf einem Brett nebeneinander.

In den beiden Giebeldreiecken im Abschlufs der Bilderreihen sind wiederum die Hand und das Lamm Gottes angebracht. Die dabei stehende Inschrift wird aufgelöst gelesen:

+ *Intrantes concti su(nt) curatu(ri hi)c pereunti.*

Indessen ist dem *concti* entsprechend wohl zu lesen *perfuncti*; statt *su(nt) curatu(ri)* kann man lesen *sucurat.* Einen Sinn erhält man weder auf die eine noch auf die andere Weise.

Der Hand und dem Lamm Gottes analog findet man auf der südlichen Seite unter zwei Rundbogen einen Centaur mit einem auf seiner Beute ruhenden Löwen sowie einem die Hirtenflöte blasenden Fuchs.

Zwischen diesen Rundbogen tragen drei auf den Kapitälen der Pilaster sitzende Thiere das obere Gesimse, womit dieser figurirte Theil der Wand abschliefst. Auf der Evangelienseite sind an die entsprechenden Stellen drei menschliche Figuren gesetzt.

Unter dem Abschlufs der Seitenschiffe sieht man oben im aufsteigenden Gesimse auf der Evangelienseite sechzehn Vierfüfsler und zwei Vögel spielen, sich verfolgen oder beifsen, auf der Epistelseite zwischen Laubwerk zwei an einer Stange einen erlegten Hirsch tragende Hähne, zwei Vierfüfsler und einen Vogel.

Bemerkenswerth sind endlich noch in den untern Basreliefs viele runde Löcher und eingeritzte Streifen. Aehnliche finden sich öfters an westfälischen Dorfkirchen. Einmal versicherte man mich, die alten Leute sagten, diese Löcher seien durch Kugeln, diese Streifen durch Säbel und Messer entstanden, welche die zum Krieg ausziehenden Burschen hier geschliffen hätten, um sie zu feien. In Verona behauptete der über die Kirche wohl unterrichtete Küster, spielende Kinder hätten diese Vertiefungen gemacht, weil Marmorreiben einen eigenthümlichen Geruch verursache. In Norddeutschland, wo ähnliche Formen häufig vorkommen, nennt man sie „Längsrillen und Rundmarken"; das Volk bezeichnet sie hie und da als „Schwedenhiebe". In Verona könnten sie von durchziehenden norddeutschen Kriegern stammen. (Vergl. für die Litteratur über diese räthselhaften Vertiefungen: Otte »Kunst-Archäologie« 5. Aufl., Bd. I, S. 44 Anm. 1 und S. 382 Anm. 1.)

Blicken wir zurück auf die Einzelheiten dieser Studie über die Ikonographie der Kirche des hl. Zeno, so ist vor allem beachtenswerth die Verbindung der Figuren und Szenen des Alten Bundes mit der südlichen Seite, d. h. der Männerseite, wo Thierköpfe sich fanden, während die nach Norden gelegene Evangelienseite, wo die Frauen dem Gottesdienste beiwohnten, Figuren und Szenen aus dem Neuen Testament und besonders menschliche Köpfe im Ornament hat.

Wichtig ist dann zweitens der Parallelismus der Szenen aus dem Alten und Neuen Bunde. Für die Erzthüren ist er im Einzelnen nachgewiesen, im Portalvorbau stehen sich die beiden Johannes gegenüber, in den Basreliefs der Fassade sind die Szenen aus der Geschichte des ersten Adam und der ersten Eva jedenfalls Typen der Geschichte des zweiten Adam und der zweiten Eva; die Sünde steht hier der Erlösung gegenüber.

Für die Cyklen ist beachtenswerth, dafs die Szenen aus dem Alten Testament noch immer nicht über die Bücher Mosis hinausgehen; nur der Stammbaum Jesse ist ein Versuch, weiter fortzuschreiten. Adam, Noe, Abraham und Moses bleiben die Hauptfiguren, wie sie es schon in den Katakomben waren. Jonas und Daniel treten im hohen Mittelalter auffallender Weise fast immer zurück.

Die Szenen aus dem Neuen Testament behandeln den gewöhnlichen Stoff; doch fehlt auf der Thüre noch die Heimsuchung, aber auffallender Weise auch die Anbetung der Könige. Ueberging man letztere, weil kein Vorbild zur Hand war? Das öffentliche Leben Christi ist auch hier, wie so oft im Mittelalter (abgesehen von der selten vergessenen Taufe) übergangen.

Hätte man nicht nach den Anfängen der christlichen Ikonographie, wie sie besonders in den Sarkophagreliefs, den Katakombenmalereien und in den Miniaturen vorliegen, die Herausbildung, oder besser gesagt, das Festhalten des Cyklus der Wunder Christi erwarten müssen? Warum verschwand er? Warum hat man die Geschichte der Kindheit, des Leidens und der Verherrlichung in so hervorragender Weise betont? Jedenfalls wirkte die hohe Feier der Weihnachtszeit, der Charwoche und der Osteroktav viel dabei mit. Aus dem Festkreise ist ja auch die seit dem XII. Jahrh. allmählich veränderte Auffassung des Bildes der Verkündigung zu erklären. Anfangs war sie mit dem Bilde der

Geburt Christi die Illustration zum 3. Glaubensartikel: „Der empfangen ist vom hl. Geist, geboren aus Maria der Jungfrau.“ Als Illustration des 2. Glaubensartikels: „Und an Jesum Christum, unsern Herrn“ galt die Erscheinung der Engel vor den Hirten nnd der Stern mit den anbetenden Königen. Zum 4. Glaubensartikel, der Christi Leiden umfafst, leiteten die Flucht und die Beschneidung über. Später gewannen die Marienfeste höhere Bedeutung. Die Verkündigung wurde dadurch in vielen Fällen eine der Szenen des immer mehr erweiterten Cyklus des Marienlebens. Hier in St. Zeno steht sie noch in der Erzthüre und in den Marmorreliefs an der Spitze des christologischen Cyklus.

Die Fassade von St. Zeno pafst so recht in den Rahmen, welchen das Bild des alten Verona in der Erinnerung des Reisenden zurückläfst. Wohl hat die Stadt bemerkenswerthe gothische Denkmäler, aber einen frischen und frohen, einen lichten und hohen Eindruck vermögen sie nicht zu geben. Von Alterthum und vergangener Gröfse reden das trümmerhafte Amphitheater wie die auf so engen ungünstigen Raum zusammengepferchten Denkmäler der Skaliger, die anderswo und bei günstiger Aufstellung, besonders im Innern eines gröfsern Baues Effektstücke ersten Ranges geworden wären. St. Zeno, wohl der stattlichste romanische Bau Oberitaliens, erhebt sich stattlich und frei vor einem grofsen Platz zwischen kleinen Häusern und Häuschen. Stolz steigt sein Thurm auf, reich ist sein Inneres, aber seine Fassade übertrifft an mafsvollem Ernst und verschwenderischer Fülle alles andere. Doppelt anziehend ist sie, weil sie der alten deutschen Heldensage, worin dies Bern eine solche Rolle spielt, nicht vergifst, das Alte wie das Neue Testament in so geistreicher Weise verbindet und in den Erzthüren gleichwie in den Basreliefs der Fassade die ersten Schritte und die ersten Erfolge der erneuerten Plastik zeigt, welche nach zwei bis drei Jahrhunderten in Florenz zu einer Höhe aufsteigen sollte, wie die christliche Kunst Italiens sie anderswo kaum je sah.

Exaeten. Steph. Beissel S. J.

Bücherschau.

Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Geometrische und photographische Aufnahmen nebst Beispielen der originalen Bemalung. Unter Mitwirkung von O. Stiehl, H. Hartung u. A. herausgegeben von Carl Schäfer, Professor an der Königl. technischen Hochschule zu Berlin. Berlin 1892, Verlag von Ernst Wasmuth.

Von diesem grofs angelegten Werke, welches „ein Archiv von Aufnahmen der baugeschichtlich und künstlerisch bemerkenswerthesten (romanischen und gothischen) Monumente aus allen deutschen Landen werden soll“, liegen zwei Grofsfolio-Lieferungen vor, welche auf 12 Druckseiten und 23 Tafeln hauptsächlich frühgothische Bauwerke behandeln, nämlich die Stiftskirchen in Wetzlar und Wetter, die Stadtpfarrkirche in Treysa (eine Ruine) und die Klosterkirche in Berlin. Photographie und Zeichnung ergänzen sich in ganz vortrefflicher Weise für die Darstellungen, welche die Bauwerke ihrer späteren störenden Zuthaten entkleidet zeigen und daher die Rekonstruktionen wesentlich erleichtern. Dafs den Resten der Bemalung besondere Aufmerksamkeit geschenkt, von ihnen sogar farbige Wiedergabe geboten wird, ist ein besonderer Vorzug, der um so höher anzuschlagen, als gerade auf dem Gebiete der Kirchenpolychromie die Nachlassenschaft des Mittelalters noch viel zu wenig festgestellt, daher das Wirrsal recht arg ist. Der Text beschränkt sich auf eine kurze Beschreibung und kunstgeschichtliche Erklärung der einzelnen Anlagen unter Angabe und Begründung der vorgenommenen Ergänzungsversuche. Er ist sehr klar und bestimmt, dazu so anregend, dafs eine umfänglichere Fassung desselben wohl Jedem willkommen wäre. Das Werk mufs daher mit gröfster Anerkennung und Freude begrüfst werden als ein von bewährtester Hand gebotenes vorzügliches Hilfsmittel, „aus der glanzvollen Fülle älterer deutscher Kirchenbauten das Beste“ in ganz zuverlässigen Aufnahmen zu erhalten, um es gründlich studiren und praktisch verwerthen zu können bei der Weiterentwickelung der leider wieder in's Stocken gerathenen bezw. vielfach verfahrenen mittelalterlichen, vor allem gothischen Bauweise. Da diese dem Verfasser so geläufigen praktischen Gesichtspunkte von besonderer Wichtigkeit sind, so kommt auf deren Berücksichtigung in Aufnahmen und Erklärungen sehr Vieles an. Möge das Werk nur bei den Kirchen-Baumeistern und -Bauherren allgemeine Aufnahme finden, damit es den Nutzen auch wirklich zu schaffen vermag, zu dem es alle Vorbedingungen im ausgiebigsten Mafse bietet! B.

Sieben Meisterwerke der Malerei mit einer prinzipiellen Erörterung über den Einflufs des Christenthums auf die Kunst, von Franz Bole, Geistl. Rath und Professor in Brixen. Mit 9 Bildern in Lichtdruck. Brixen 1893, Verlag von A. Weger.

Diese von wärmster Begeisterung für die christliche Kunst durchwehte Studie zerfällt in drei Theile, von denen der erste einen vorwiegend philosophischen, der

zweite einen zumeist historischen, der dritte einen hauptsächlich erklärenden Inhalt hat. Der I. Theil beschäftigt sich mit den verschiedenen von der Kunstphilosophie aufgestellten Formen des Kunstschönen und sucht aus der Stellung, die das Christenthum ihnen gegenüber einnimmt, die Erhabenheit desselben nachzuweisen, seinen durchgreifenden verklärenden Einflufs auf das Kunstschaffen. Trotz der Höhe der Abstraktion bleibt der Verfasser überall klar, verständlich, überzeugend. — Im II. Theil bietet der Verfasser einen Ueberblick über die Geschichte und Entwicklung der christlichen Kunst, indem er das herrliche (abbildlich beigefügte) Overbeck'sche Gemälde in Frankfurt, das „Magnificat der Kunst" oder „Triumph der Religion in den Künsten" einer ebenso tiefen als geistvollen Erläuterung unterwirft, die sich auf „das Ideal" oben, „die Künstler" unten bezieht. — Der III. Theil führt sechs Meisterwerke ersten Ranges in guten Abbildungen vor, nämlich das Genter Altarbild von Hubert van Eyck, das Abendmahl von Leonardo da Vinci, die Disputa von Rafael, das Allerheiligenbild von Dürer, das jüngste Gericht von Michelangelo und von Cornelius. Diese erfahren eine eingehende, sehr geschickte und anregende Deutung, die vor allem den Zweck hat, die Einheitlichkeit der christlichen Anschauungen in jedem einzelnen, wie in allen zusammen nachzuweisen. Warme Begeisterung für die christliche Kunst wird das Studium dieses aus der Tiefe schöpfenden Werkes bei jedem Leser hervorrufen. A.

Das Leiden unseres Heilandes. Zwölf Alberttypien nach den Kartons von P. Molitor. Mit Dichtungen von F. W. Weber, Verfasser von »Dreizehnlinden«. München, Verlag von Joseph Albert.

In dem vorliegenden Prachtwerke vereinigen sich Dichtkunst und Malerei zu schönem Bunde. Die tiefempfundenen, vortrefflich komponirten und sehr gut gezeichneten Kartons, welche der Düsseldorfer Maler Molitor für die Wallfahrtskirche zu Arenberg entworfen, hat Albert in musterhaften Heliogravüren wiedergegeben, welche die Feinheiten der Originale in vollstem Mafse erkennen lassen. Der empfindungsvolle, formgewandte Dichter hat daran ergreifende Verse geknüpft, welche in ihrem plastischen Ausdruck der ruhigen Majestät der Bilder entsprechen. Letztere haben den überaus reichen Schatz, welchen die Kunst in den Passionsdarstellungen niedergelegt hat, noch um manche Züge vermehrt, die auch den Künstlern, zumal bei Anfertigung von Stationsbildern, sehr willkommen sein werden. Das auch kalligraphisch reich ausgestattete und mit einem in mehrfacher Prägung hergestellten Einbande versehene Werk erscheint somit technisch wie künstlerisch als eine sehr hervorragende Leistung. D.

Von dem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle par W. L. Schreiber, dessen I. Band in dieser Zeitschrift Bd. V, Sp. 191/92, höchst anerkennend besprochen wurde, ist bereits der II. Band erschienen. Die I. Hälfte desselben beschreibt nur Holzschnitte mit einzelnen Heiligenbildern, der II. Theil vorwiegend allegorische, mystische, geographische und mythologische, satyrische und sittengeschichtliche Darstellungen, Kalender, Ornamente, Wappen, zuletzt zahlreiche Fälschungen. — Eine gewaltige Fülle von bisher zumeist unbekanntem, fast ausschliefslich deutschem Kulturgeschichts-Material ist in diesem II. Theil zusammengetragen, während der Schwerpunkt des I. Theiles in der Ikonographie liegt, wie sie sich gegen den Schlufs des Mittelalters ganz eigenartig in Deutschland entwickelt hat. Letztere ist bislang sehr vernachlässigt worden, so dafs wir für ikonographische Studien bis in die jüngste Zeit auf die französischen Veröffentlichungen angewiesen sind, welche auf den deutschen Bilderkreis mit seinen vielen Eigenthümlichkeiten fast gar keine Rücksicht nehmen. Gerade nach dieser Richtung hin verdient das vorliegende, überaus fleifsige und gründliche Sammelwerk von Seiten des Klerus ganz besondere Beachtung, die es mit den folgenden Bänden in noch höherem Mafse beanspruchen darf, da einer derselben einen ausführlichen Schlüssel für die Attribute der Heiligen enthalten wird, der zugleich die Darstellungen auf den Metallschnitten des XV. Jahrh. im III. Band berücksichtigen soll. Namentlich den geistlichen Bildungsanstalten und Dekanats-Bibliotheken darf daher die Anschaffung des in rascher Folge erscheinenden Werkes angelegentlichst empfohlen werden. B.

Incunabula xylographica et chalcographica. Katalog 90 von Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München. Mit 102 Illustrationen. München, Buch- und Kunstdruckerei von Knorr & Hirth. Preis 10 Mark.

Ein buchhändlerisch-antiquarischer Lagerkatalog in Folio, der 234 Nummern und zu denselben 102 grofse Abbildungen enthält, erscheint schon hierdurch als eine grofse Merkwürdigkeit, als ein glänzender Beweis, bis zu welchem Mafse mit dem verhältnifsmäfsig noch sehr jungen Interesse für die alten Drucke und ihre Ausstattung der antiquarische Geschäftsbetrieb gleichen Schritt gehalten hat. An der Spitze desselben schreitet in Deutschland Ludwig Rosenthal, der sich um die Aufspürung und Bearbeitung der alten Kunstdrucke unverkennbare Verdienste erworben, freilich auch die Preise mafslos gesteigert hat. Seine glänzendste Veröffentlichung ist der vorliegende Katalog, der 4 Bilderhandschriften, 106 Holzschnitt- und Reiberdrucke, 7 Blockbücher, 9 Schrotblätter, 2 Teigdrucke, 12 Niellen, 29 Kupferstiche und Metallschnitte, 65 Bücher mit Illustrationen vorführt in deutscher wie französischer, überall die einschlägige Litteratur berücksichtigender Beschreibung, und in 102 vortrefflichen Faksimilirungen. Wer den Grad der Seltenheit von manchen hier zum Kauf angebotenen Kunstdrucken kennt, kann nur staunen, dafs sie hier in solcher Anzahl auf den Markt gebracht und sich nur freuen, dafs sie vor ihrer Zersplitterung in einer so eingehenden Weise katalogisirt werden. S.

Antony Waterloo. Verzeichnifs seiner radirten Blätter, beschrieben von Prof. J. E. Wessely. Hamburg 1891, Haendcke & Lehmkuhl.

Von den „Kritischen Verzeichnissen von Werken hervorragender Kupferstecher" soll der VII. Band sich mit Antony Waterloo beschäftigen, dessen wenig aufgeklärten Lebensverhältnissen, aber sehr bestimmt markirter Bedeutung als Künstler, namentlich als Land-

schafter, der Verfasser zunächst sich widmet, um sodann seine Hauptschöpfungen, die Radirungen, deren er 136 aufzählt, einer genauen Beschreibung zu unterwerfen, die jeden Kenner befriedigen wird. L.

Luthers Verhältnifs zu Kunst und Künstlern von Paul Lehfeldt. Berlin 1892, Verlag von Wilhelm Hertz.

Von der Annahme ausgehend, dafs eine unbefangene Beantwortung der Frage nach dem Einflufs der Reformation auf die deutsche Kunst niemals gegeben worden sei, will der Verfasser dazu einen Beitrag liefern durch eine Untersuchung des Verhältnisses, in welchem Luther zu Kunst und Künstlern gestanden habe. Mit dankenswerther Sorgfalt hat er deswegen darauf bezügliche Aeufserungen Luthers, sowie Mittheilungen seiner Zeitgenossen gesammelt, aus denen sich ergibt, dafs Luther die Kunstdenkmäler nie um ihrer selbst willen, sondern nur irgend einer Nutzanwendung wegen heranzieht, deshalb auch nie über die Schönheit eines Bildwerkes, oder dessen Herstellung, Form u. s. w. sich äufsert. Auch sein Verkehr mit den Künstlern erscheint als ein rein persönlicher und seine Einwirkung auf deren Darstellungen in künstlerischer Beziehung als keine glückliche. Wenn der Verfasser hieraus und aus mancherlei anderen Erwägungen in dem letzten Abschnitt: „Die Reformation und die Kunst" den Schlufs zieht, dafs der unverkennbare gewaltige Niedergang der Kunst in dem nachreformatorischen Zeitalter nur in dem geringen Kunstsinn Luthers und der übrigen Reformatoren, nicht in dem Wesen des Protestantismus seinen Grund habe, so dürfte die Berechtigung zu diesem Schlufs vielfacher Beanstandung begegnen. B.

Ketzerische Kunstbriefe aus Italien nebst einem Anhang: Gedanken zu einer Lehre vom Kunstschaffen. Von Dr. Heinr. Pudor. Dresden 1893, Verlag von Oskar Damm.

Unter diesem sonderbaren Titel spinnt der unermüdliche Verfasser den Faden weiter, den er in der vor Jahresfrist erschienenen Broschüre »Die Kunst im Lichte der Kunst« angefangen hat. Seine vielfach recht originellen, stellenweise etwas seltsamen Erwägungen knüpft er im I. Theil an eine italienische Reise und vornehmlich an ältere Gemälde an, die er auf ihr sah, im II. Theil (Anhang) an die Gruppe des Laokoon. G.

Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend von Dr. Konrad Lange, o. ö. Professor der Kunstwissenschaften an der Universität Königsberg. Darmstadt 1893, Verlag von Arn. Bergsträsser.

Ein hochinteressantes, seiner theoretischen Erwägungen, noch vielmehr seiner praktischer Erörterungen und Vorschläge wegen sehr beachtenswerthes Buch, welches wohl mehrfachen Widerspruch hervorrufen, aber gewifs vielfache Zustimmung finden wird. — Von der freilich nicht unanfechtbaren Ueberzeugung ausgehend, dafs Deutschland nach der Abwicklung der gegenwärtig überspannten politischen und sozialen Verhältnisse berufen sein werde, im nächsten Jahrhundert eine grofse Blüthe der Kunst, die ihm bis jetzt noch nicht vergönnt gewesen sei, herbeizuführen, forscht der Verfasser nach den Mitteln, welche geeignet seien, das Publikum für diesen grofsen und erhabenen Zweck heranzubilden, also es künstlerisch zu erziehen. Diese Erziehung soll in der Kinderstube beginnen, auf der Universität ihren Abschlufs finden. Durch alle Zwischenstadien verfolgt sie bis in die kleinsten Einzelheiten hinein der ganz konsequente Verfasser, der eingehend das Spiel, das Bilderbuch, die Handbeschäftigung der Kinder prüft, um sodann seine Hauptaufmerksamkeit der Schule zu widmen, in der es ihm vor allem auf den Zeichenunterricht, als auf das Hauptmittel der künstlerischen Erziehung ankommt, welches er deswegen durch das ganze Gymnasium fortgesetzt wissen will in beständig fortschreitender, an die Natur möglichst enge anschliefsender Entwicklung, daher auch ergänzt durch den Handarbeitsunterricht. Dafür verlangt er eine Reform des Zeichenlehrerstandes, endlich an der Universität einen Zeichenlehrer in innigster Verbindung mit der Kunstwissenschaft, für die er viel mehr eine technische und kulturhistorische, als philosophische Behandlung wünscht, unter besonderer Betonung der neueren Kunst. Schon diese allgemeinste Uebersicht läfst die Fülle der Fragen und praktischen Vorschläge ahnen, die hier zur Erörterung gelangen. In Bezug auf die meisten der letzteren werden dem Verfasser auch wohl Diejenigen beipflichten, die manche seiner Anschauungen nicht theilen, z. B. der Architektur eine höhere Bedeutung beilegen, die mittelalterliche Kunst viel stärker betonen u. s. w. Die vom Verfasser vielleicht etwas übertriebene, jedenfalls aber sehr wichtige Frage ist auf die Tagesordnung gesetzt, von der sie hoffentlich so bald nicht verschwinden wird. H.

Aus meinem Leben. Von D. Dr. Chr. Heinrich Otte. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von seinen Söhnen Dr. med. Rich. Otte und Ingenieur Gustav Otte. Leipzig 1893, Verlag von Grimm & Trömel.

Ein Denkmal kindlicher Pietät und Liebe, welches die Söhne dem verstorbenen Vater gesetzt haben. Es besteht in eigenen Aufzeichnungen desselben, welche bis in's hohe Alter fortgesetzt wurden, aber zumeist seine Kindheit und Jugend betreffen, seine der kirchlichen Kunstgeschichte geweihte, überaus fruchtbare und verdienstvolle Thätigkeit nur in dem bereits zu Lebzeiten veröffentlichten Abschnitt: „Wie ich ein Archäologe wurde". Vorwiegend ist es also die rein menschliche Seite, die sich in den ungemein schlichten und anspruchslosen, den wohlthuenden Eindruck unbedingter Treue und ungeschminkter Wahrheit zurücklassenden Berichten zu erkennen gibt. Diese Seite aber erfüllt mit neuer Verehrung für den edlen Mann, der nie sich, immer nur das Gute suchte. S.

Der Verlag von F. X. Le Roux & Cie. in Strafsburg versendet ganz kleine und wohlfeile Andachtsbüchlein, deren ungewöhnlich zahlreiche Illustrationen einen gewissen Fortschritt bezeichnen, aber zum Theil noch kräftiger sein müfsten. H.

